

JØRGEN  
BREITENSTEIN

# Tom Kristensens udvikling

*Goldene 1978*

*Gyldendal*







# Tom Kristensens udvikling



*Statens humanistiske Forskningsråd  
har ydet støtte  
til bogens udgivelse*



JØRGEN BREITENSTEIN

# Tom Kristensens udvikling

*Gyldendal*

*Tom Kristensens udvikling*

© Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S 1978

Omslag: Foto af Tom Kristensen, 1954

Bogen er sat med Times

og trykt hos Andelsbogtrykkeriet i Odense

Printed in Denmark 1978

ISBN 87-01-76191-9



*I mindet om min far*

# INDHOLD

## I. INDLEDNING 9

## II. ROMANER OG NOVELLER

1. *Aage Veeg* 15
2. *Livets Arabesk* 39
3. *En Anden* 64
4. »*Bokserdrengen*« 79
5. *Hærværk* 82
6. Novellerne i *Vindrosen* 117
7. *Hvad er Heta?* 134
8. *Mord i Pantomimeteatret eller Harlekin Skelet* 149
9. Tom Kristensens udvikling som romanforfatter og novellist 153

## III. REJSESKILDRINGER

1. Rejsen til østen og skildringerne fra Kina og Japan 156
2. *En Kavalier i Spanien* 168
3. *En Omvej til Andorra* 198
4. *Rejse i Italien* 199
5. Tom Kristensens udvikling som rejseskildrer 211

## IV. LYRIK

1. *Fribytterdrømme* 214
2. *Mirakler* 257
3. *Påfugleffjeren* 269
4. *Verdslige Sange* 287
5. *Mod den yderste Rand* 299
6. *Digte i Døgnet* 314
7. Tom Kristensens udvikling som lyriker 319



## V. KRITIK

1. Udviklingen af Tom Kristensens litterære smag 322
2. De personlige og private elementer i Tom Kristensens litterære kritik 353
3. Tom Kristensens udvikling som kritiker 368

## VI. IDEER OG LIVSFØLELSE

1. Krig og voldsomme begivenheder 372
2. Religion 381
3. Erotik 394
4. Politik 405
5. Klassicisme 415
6. Kunsten 428

## VII. SLUTNING 434

## APPENDIX 453

## NOTER 458

## LITTERATURFORTEGNELSE 570

## ENGLISH SUMMARY 578

## FORORD

Ved udgivelsen af denne afhandling ønsker jeg at rette en hjertelig tak til de mange institutioner og personer, som har ydet mig hjælp og støtte.

Odense Universitet tildelte mig i 1968 et kandidatstipendium; professor Mogens Brøndsted var min vejleder, og jeg takker ham for den venlige interesse, han både da og senere har vist mit arbejde. Personalet ved Statsbiblioteket i Århus, Odense Universitetsbibliotek og Det kgl. Biblioteks håndskriftafdeling har bistået mig med stor imødekommethed og hjælpsomhed. Statens humanistiske Forskningsråd har givet tilskud til bogens udgivelse.

Det er mig ikke muligt her at opregne alle de mennesker, der på det ene eller det andet punkt har hjulpet mig; jeg håber at have nævnt hvert enkelt tilfælde i noterne. Der er imidlertid tre Tom Kristensen-kendere, som har ydet mig en mere omfattende praktisk assistance og desuden i høj grad opmuntret mig under arbejdet: cand.mag. Tom Alsing-Børgesen, Odense; kontorchef Carl Bergstrøm-Nielsen, Gyldendal, København; lektor Jørgen Øhlenschläger, Odense.

Tom Kristensen selv skyldte jeg tak for tilladelse til at benytte hans papirer på Det kgl. Bibliotek og for interessante oplysninger, som han gav mig under en samtale i begyndelsen af 1973. Jeg ville have ønsket, at jeg kunne vise ham min taknemmelighed ved at give ham den færdige bog.

Cand.mag. Karen Margrethe Skov har oversat resumeet til engelsk.

Mest af alle skylder jeg dog ham, som bogen er tilegnet. Uden hans oprindelige tilskyndelse ville jeg måske aldrig været nået frem til at afslutte en afhandling af denne art. Mens jeg skrev den, har jeg hver dag tænkt på ham.





## I. INDLEDNING

Formålet med denne afhandling er at give en skildring af Tom Kristensens udvikling. Det skal herunder bl.a. undersøges, om der er tale om et parallelt forløb på det kunstneriske og det idémæssige plan.

Den *kunstneriske* udvikling kan resumeres således: den tidligste bevarede del af hans forfatterskab viser et før-ekspressionistisk stadium, præget af enkle, beherskede udtryksformer. I hans ekspressionistiske periode, der kun omfatter ret få år, bliver virkemidlerne på én gang mere komplicerede og mere ekstatiske. Fra 1922 kan der iagttages en gradvis forenkling og – i nogen måde – en gradvis forfinelse af hans kunstneriske form.

Hvad den *idémæssige* udvikling angår, er afhandlingen skrevet ud fra nogle få forhånds-formodninger, som det er formålet at få bekræftet eller afkræftet. Disse formodninger er resultatet af nogle foreløbige studier, som lå til grund for et essay (se nedenfor om dette) om Tom Kristensens *Rejse i Italien*. De kan resumeres på følgende måde: hovedtemaet i Tom Kristensens forfatterskab synes at være en urolig sjæl, der søger ro. Den kan gøre sig håb om at finde denne ro to steder: i det, der i sig selv er uroligt, og i det, der i sig selv er roligt. Den unge Tom Kristensen havde øjnene åbne for begge muligheder, men var mest tilbøjelig til at søge ro i det urolige. Den ældre Tom Kristensen har også haft øjnene åbne for begge muligheder, men har været mest tilbøjelig til at søge ro i det rolige. Samtidig med denne udvikling er egenskaber som humor, mildhed og tolerance efterhånden trådt stærkere frem hos digteren.

Tom Kristensens ideologiske udvikling kan ikke tegnes som en ret linje. Han nærmede sig i den første del af sit liv en række forskellige ideologier og livsforklaringer af ofte ekstrem karakter, men opgav dem alle. Siden slutningen af trediverne var hans standpunkt en slags kristen humanisme, og hans meninger var i tiltagende grad præget af

moderation. Det hænger sammen med dette, at han fra et oprør mod alle traditioner nåede frem til med glæde at erkende, at han selv var et led i en tradition.

Den idémæssige udvikling kan således synes at være en langt mere kompliceret proces end den kunstneriske. Om dette er rigtigt – og i givet fald hvorfor –, bliver det opgaven at undersøge.

Der er allerede skrevet nogle bøger og en række kortere afhandlinger om Tom Kristensen. Der vil i det følgende blive givet en karakteristik af disse. Der foreligger imidlertid ikke nogen samlet, omfattende analyse af alle sider af hans forfatterskab og personlighed, byggende på de almindelige historiske og komparative metoder. Det er en sådan analyse, denne bog vil søge at give. Det har været mest hensigtsmæssigt at undersøge hans udvikling inden for hvert af de fire områder, hans produktion omfatter: romaner og noveller; rejseskildringer; lyrik; kritik. En femte del behandler hans ideer og meninger på forskellige felter.

Denne opbygning af afhandlingen er mest praktisk, når det gælder om at undersøge forholdet mellem Tom Kristensens kunstneriske og hans idémæssige udvikling. Men der er endnu en grund til at vælge den. Ud over afhandlingens mere specielle sigte har det været meningen, at den skulle kunne benyttes som en slags håndbog i Tom Kristensens forfatterskab. Til dette formål synes den valgte metode også egnet.

Det skal endelig tilføjes, at disse indledende bemærkninger har fået en så summarisk karakter, fordi det har forekommet rimeligst at lade afhandlingens ideer fremtræde som det, de er: resultater af de analyser, der gives i de fem følgende dele (II–VI). En grundigere og mere detaljeret sammenfatning vil derfor først findes i slutningen (VII), der også forsøger at se forfatterskabets problemer i et større perspektiv.

Den første bog om Tom Kristensen kom allerede i 1926. Det er Søren Hallars *Tom Kristensen. En farvepsykologisk Studie*. Den bygger på den antagelse, at den maleriske indstilling er særlig fremtrædende hos denne digter. Digteriske og maleriske anlæg findes forenede hos ham, siger Hallar, og der er således de bedste betingelser for, at den maleriske betragtningsmåde med held kan overføres til den litterære skildring.<sup>1</sup> Der gives en grundig analyse af Tom Kristensens benyttelse af

farveadjektiver og farveudtryk i det hele taget. Den statistiske metode, der forøvrigt langt fra er enerådende i bogen, er diskutabel, fordi de procenttal m.m., som Hallar når frem til, næppe kan siges at være litterære realiteter: de kan ikke og skal ikke opfattes selv af den opmærksomme læser af bøgerne. Det væsentlige er naturligvis, *hvordan* farveudtrykkene er benyttet, og det er da også hovedsagelig dette, Hallar beskæftiger sig med. Han når herunder til en række interessante resultater. Særlig bør måske nævnes hans konstatering af, at *farver i bevægelse* er karakteristiske for Tom Kristensens ekspressionistiske værker.<sup>2</sup> Farveundersøgelserne bekræfter også Hallars utvivlsomt rigtige opfattelse af hovedtemaet i forfatterskabet, og han kan med fuld ret skrive: »Her føres vi, ved en simpel Betragtning af Farverne, i Virkeligheden ind til selve det centrale Problem i Tom Kristensens Digtning, Modsætningen mellem sjælelig Ro og sjælelig Hvileløshed, Sammenhæng og Splittelse, Orden og Kaos.«<sup>3</sup> Søren Hallar kunne kun behandle Tom Kristensens fem første bøger, og han betragter dem fra en speciel synsvinkel. Alligevel lykkes det ham at sige noget væsentligt om forfatteren, og hans bog må betragtes som et lødigt bidrag til studiet af Tom Kristensen.

Regin Højberg-Pedersens *Tom Kristensen* (1942) giver på 60 sider en sober og nyttig oversigt over forfatterskabet indtil da. Som rimeligt er, går denne lille bog kun undtagelsesvis i dybden, således i påvisningen af et ydmygheds- og hjemve-motiv.<sup>4</sup> Bogens opdeling i fem kapitler – »Ekspressionisten«, »Turisten«, »Selvbiografen«, »Litteraturkritikeren«, »Lyrikeren« – er næppe helt heldig. Kap. 1 behandler *Fribytterdrømme* og *Livets Arabesk*, kap. 2 *Påfuglefjeren* og *En Kavalier i Spanien* og kap. 3 *En Anden* og *Hærværk*. Der gives således ikke umiddelbart lejlighed til at følge Tom Kristensens udvikling som lyriker og som romanforfatter.

Niels Egebaks *Tom Kristensen* (1971) er en bog af en helt anden art. Han siger selv, at han ønsker den opfattet som »en integrerende del af *semilogien* eller *semiotiken*, denne »videnskab om tegnenes liv i samfundslivet«.<sup>5</sup> Tom Kristensens forfatterskab, som det nu engang fremtræder, det manifesterede tekstforløb, som Egebak kalder det, dækker over en dybere sandhed, »*systemet* bag dette forløb, et system, som kun er latent til stede, i kraft af forløbet, men samtidig bestemmende for det«.<sup>6</sup> Det er litteraturforskerens opgave at finde frem til



dette indre system. Synspunktet medfører, at hele forfatterskabet må betragtes under ét, og der er således ikke tale om analyser af enkelte værker for deres egen skyld. I praksis indskrænker Egebak sig dog næsten helt til at behandle den del af forfatterskabet, der afsluttes med *Hærværk*. Tom Kristensens produktion efter 1930 afvises, uden egentlig undersøgelse, som mindreværdig. Det er klart, at dette er en af de største svagheder ved Egebaks bog. – En særlig, sikkert for stor, vægt lægger han på det, han kalder skrifthandlingen eller den skriftlige produktivitet, altså selve nedskrivningen af teksterne. Dette fører for *En Kavalier i Spaniens* vedkommende til en lidt urealistisk skelnen mellem oplevelsen og nedskrivningen, og det forleder Egebak til i en enkelt henseende at overdrive forskellen mellem *En Anden* på den ene side og *Livets Arabesk* og *Hærværk* på den anden. Trods forfatterens erklærede hensigt er det værdifuldeste i hans bog måske de ofte skarpsindige analyser af enkelte tekster eller temaer.<sup>7</sup>

Mogens Bjerring Hansen, *Person og vision. »Hærværk« og dens forudsætninger* (1972) betragter Tom Kristensen som en arvtager og videreudvikler af en side af 1890'ernes væsen: den unge Hamsun (*Mysterier – Pan*) og den unge Johs. V. Jensen (*Einar Elkær – Kongens Fald*). Men han er alligevel moderne, og det illustreres ved en sammenligning med James Joyce. Ideen er, at forfatteren af *Hærværk* indtager et mellemstandpunkt mellem den omtalte halvfemserlitteratur og Joyce. Der er gode momenter i fortolkningen af *Hærværk*, men som helhed er bogen noget uklart skrevet, og hovedsynspunktet synes ikke at være rigtigt.

To samle-værker fra de sidste år har begge Aage Jørgensen som udgiver. *Omkring Hærværk* (1969), i Værkserien, bringer et udvalg af ældre og nyere anmeldelser, analyser og interviews. *Lyrikeren Tom Kristensen* (1971) samler en række dels ældre, dels nyskrevne artikler af meget varierende art.

– Af tidsskriftartikler o. l. skal der her kun nævnes de vigtigste.<sup>8</sup> Den eneste studie over lyrikerens udvikling er Poul Henning Traustedt, »Tom Kristensens lyriske Stil« fra 1948.<sup>9</sup> Traustedt ind-deler med fast hånd Tom Kristensens lyrik i tre perioder: eksaltationsperioden (*Fribytterdrømme* og *Mirakler*), meditationsperioden (*Påfuglefferen*) og kontemplationsperioden (*Verdslige Sange* og *Mod den yderste Rand*). Vi vil få lejlighed til at se, at det ikke kan stilles så

enkelt op. Desuden går Traustedts metode i for høj grad ud på indsamling af stiltræk. Som en første orientering har hans afhandling dog en vis værdi.

Det er *Fribytterdrømme* og *Mirakler* alene, der behandles i Hans Jørn Christensen, »En fribytters univers. Om Tom Kristensens ekspressionistiske digte«. <sup>10</sup> Denne artikel har sin styrke i fortolkningen af enkelte digte; som særlig værdifulde kan fremhæves de sider, der behandler *Kender du »Arbejdets Sol«*?

Over *Hærværk* findes to interessante studier, Aage Jørgensens »Studier i Tom Kristensens roman »Hærværk«« fra 1962 <sup>11</sup> og Hanne Marie Svendsens efterskrift til romanen fra 1964. <sup>12</sup> De behandler begge gentagelses-teknikken og synsvinkel-teknikken, for Aage Jørgensens vedkommende tillige symbolbrugen i bogen. Bodil Wambergss »Sexualitet og metafysik. En studie i Tom Kristensens *Hærværk*« (1974) <sup>13</sup> giver ikke meget nyt ud over den tvivlsomme påstand, at Stefanis masochisme er religiøst præget, og at der i så henseende er en art slægtskab mellem ham og Jastrau.

Et senere værk af Tom Kristensen, *Rejse i Italien* (1951), er behandlet i min »En gammeleuropæer på rejse. Tom Kristensen: Rejse i Italien«, <sup>14</sup> der desuden gennem en sammenligning med *En Kavalier i Spanien* søger at kaste lys over forholdet mellem den unge og den ældre Tom Kristensen. Den kan som ovenfor antydet betragtes som et forarbejde til nærværende afhandling.

Andre tidsskriftartikler vil der blive henvist til i noterne. Der kan i stedet være grund til her at nævne afsnittet om Tom Kristensen i Ernst Frandsens *Aargangen, der maatte snuble i Starten* (1943), det hidtil mest målbevidste forsøg på at placere digteren i forhold til hans samtid.

Sluttelig skal det bemærkes, at jeg har haft lejlighed til at benytte tre utrykte specialeopgaver fra Københavns Universitet, Anne Marie Bjergs »Hovedproblemerne for mennesket og kunstneren Tom Kristensen, i digtsamlingerne »Fribytterdrømme« og »Mirakler«« (1967) <sup>15</sup>, Finn Hjelm Hirshals' »En intern analyse af hovedmotiverne i »Hærværk«« (1968) <sup>16</sup> og Jørn List-Christiansens »Metode, livsholdning og kunstsyn i Tom Kristensens kritik 1924–45« (1970–71). <sup>17</sup> Alle tre giver nyttige bidrag. Især den første rummer, blandt en del urimelig-

heder, elementer af virkelig fin fortolkning. Den tredje vil blive karakteriseret i indledningen til denne afhandlings V. del.

— Af Tom Kristensens skønlitterære arbejder er det således mest *Fribytterdrømme* og *Hærværk*, der hidtil har været genstand for nøjere studier. Selv for disse værkers vedkommende er der imidlertid væsentlige momenter, der ikke er blevet undersøgt. Resten af Tom Kristensens forfatterskab har — bortset fra enkelte digte — kun opnået en flygtigere behandling. Især tiden efter 1930 er et forsømt område.



## II. ROMANER OG NOVELLER

### 1. *Aage Veeg*

Tom Kristensens første forsøg som romanforfatter er den ufuldendte og utrykte fortælling *Aage Veeg*, der efter alt at dømme er skrevet i 1912, med rettelser fra 1914.<sup>1</sup> Forfatteren har selv omtalt den i sine erindringer.<sup>2</sup> Han betegner den som »et udkast til en studenterroman, der skulle hedde »Aage Veeg«, eller »Det ligegyldige« og naturligvis være et modstykke til Johannes V. Jensens »Danskere««. Personerne og diskussionerne i bogen kalder han naive, og de eneste positive momenter ved den er benyttelsen af Walt Whitmans udtryk »lover of populous pavements«<sup>3</sup> – og »en opremsning af Aage Veegs dagdrømme, der er lutter krigsvisioner, ridende horder af hunner og andre blodtørstige soldater«. Det betragtes i øvrigt som en selvfølge, at romanen er selvbiografisk. Tilsvarende hedder det i et interview fra 1962: »Det mærkelige ved den er, at den er skrevet før 1914, og der er mange krigssyner i den, det er det eneste ejendommelige ved den, ellers er den ikke noget værd, det er Abklatsch af »Danskere« og »Einar Elkær««. <sup>4</sup>

Da fortællingens indhold hidtil ikke har været kendt, skal dens – forøvrigt meget enkle – handlingsgang her indledningsvis refereres. Aage Veeg har lige efter studentereksamen af sin onkel fået foræret en rejse til Berlin. Opholdet har imidlertid ikke været nogen succes: han føler sig hjemløs og fremmed, det hele er bare København om igen. På hjemvejen stifter han i toget bekendtskab med familien Orup, et småborgerligt ægtepar med en tyveårig datter (I). Hans mor, en mørk og dyb skønhed, tager imod ham på perronen i København, og de indleder straks en fortrolig samtale. Frøken Orup gør indtryk på ham, da han ser hende gå bort (II). Sommerferien er en traurig periode for ham. I sin studietid skal han bo hos sin mor, og hans onkel skal finansiere studierne. Han bruger sin ferie til at skrive digte, der bliver vraget af blade (III). Han møder ikke sine kammerater fra »Kursuset« (studenterkursus?), men er undertiden sammen med en barndomsven, der er

kontorist (IV). Denne ven, Vilmar Rye, tager ham med til selskab hos en fru Skou på Amager. Aage Veeg genser her familien Orup og træffer for første gang Arthur Randell, der studerer kunsthistorie og er skildret som en overlegen, lidenskabelig, farlig person. På vejen hjem bebrejder Vilmar Rye Aage hans noget uforskammede optræden under selskabet (V). Efterårssemestret begynder, men Aage Veeg er ret uinteresseret i universitetets undervisning. Han kommer i Studenterforeningen, men foretager sig ikke stort andet end at blade i nogle bøger. De politiske diskussioner i foreningen omtales med foragt: de interesserer ikke Aage Veeg. Randell, der nu betegnes som en Mefisto, indvier ham i foreningens indre liv. En aften gør Veeg skandale og fornærmer en af sine bekendte, Asmundsen, søn af en kendt skuespiller (VI). Aage Veeg og Randell mødes på Esplanade-caféen, hvor den sidstnævnte optræder som Mefisto uden maske, sentimental og sørgmodig. På hjemvejen træffer Aage Veeg frk. Orup og følges med hende ind gennem byen (VII). Aage er ude med Vilmar Rye en aften. Han antyder, at Randell er interesseret i frk. Vera Skou, som Rye selv er tiltrukket af. Denne fornærmer ham da (VIII). Det følgende, korte kapitel giver scener fra Aages hjem. Han er uvenner med sin mor, fordi han forsømmer sine studier (IX). Også det næste kapitel viser det pinagtige forhold til moren. Aage Veeg besøger Randell og dumper ned midt i en scene, hvor denne har brudt med sin veninde, Betsy. Hun – der åbenbart er ekspeditrice – overtages mere eller mindre af Aage Veeg (X).

På dette punkt er arbejdet i første omgang blevet afbrudt. Senere, formentlig i 1914, er tilføjet følgende:

XI Sommer. Han havde fundet en bro ude ad valby, en høj bro, og derfra kunde han se de hvide veje, en smule asfalteret cyclesti og hvide og grå huse i det fjærne. Han opsendte ikke klager over storbyens gråt i gråt, men følte sig som en naturlyriker

Fortællingen er, som man efter tilblivelsestiden måtte vente, uden ekspressionistiske træk. Den er skrevet i en enkel, klar, rolig, helt ukrukket stil. Der er en »alvidende fortæller«, som suverænt analyserer, refererer og beskriver. *Aage Veeg* skulle åbenbart på én gang give en ung mands udviklingshistorie og et billede af byen København. Den har forskellige indlysende mangler. Man får ikke nok at vide om ho-

vedpersonen til virkelig at kunne interessere sig for ham; en biperson som Arthur Randell står, i hvert fald umiddelbart, meget klarere for læseren. Desuden svulmer forskellige mindre væsentlige episoder op til et omfang, der ikke har noget rimeligt forhold til deres betydning; det gælder ikke mindst besøget hos Randell i kap. X.

Når fortællingen alligevel er af interesse, skyldes det bl.a., at den foregriber temaer, der kommer til fuld udfoldelse i det senere forfatterskab.

Aage Veeg er en melankolsk ung mand, en sårbar og modtagelig sjæl, der føler sig fremmed i verden, men bærer en maske af overlegenhed. Meningen med rejsen til Berlin var, at den skulle give ham inspiration, både menneskeligt og med henblik på en kommende skribentvirksomhed. Tanken om en sådan fremgår af sætningen: »Det maatte inspirere, det maatte give Stof.«<sup>5</sup> Men det går ikke, som Aage Veeg har forestillet sig. I fortsættelse af den citerede sætning hedder det: »Berlin. Jovist, det var det hele om igen.«<sup>6</sup> Han havde i otte Dage drevet om paa de brede Fortove, slentret igennem Parker og gaaet et enkelt Musæum igennem. Om Aftnerne, naar Lysene straaede til Fest, havde han følt sig som en fremmed, han havde smøget Kraven op og skammet sig over sin svedige, saarbare Krop. Det kendte han jo altsammen hjemmefra, især naar Septemberskumringen begyndte, naar Gader og Folk vidskedes ud, medens gult Lys strømmede ud fra Butikkerne.«<sup>7</sup> Dette præciseres ved gensynet med hans mor: »Han fortalte om sin Hjemløshed dernede, det var ikke Hjemvé, nej, Følelsen var snarere altfor »hjemlig«.<sup>8</sup>

Hvad er forklaringen på denne følelse af hjemløshed? Den er altså ikke geografisk bestemt; den skyldes heller ikke savn af et hjem i bogstavelig forstand. Et par andre steder i bogen kaster lys over spørgsmålet. Under samtalen med frk. Orup i slutningen af kap. VII fortæller Aage om »det eneste Problem, der havde stillet sig for ham: sig selv«. Det gør imidlertid ikke noget gunstigt indtryk på den unge dame: hun »føjte sig frastødt af den indelukkede Hede, der slog ud fra hans usammenhængende Tale. Han var ikke fri for at virke latterlig, og hun regnede ham til de Københavnerflabe, som endnu hænger af Spleen, tyve Aar efter at det var moderne.«<sup>9</sup> Men så slutter kapitlet: »Aage Veeg gik tilbage, smilende ved sig selv, hvilket Indtryk han havde gjort paa hende og overhovedet hvilket Billede de forskelli-



ge Mennesker dannede sig af ham. Han følte sig allerede som et Sagn, der var vokset i Aareringe<sup>10</sup> om et lille forpint Jeg; han følte sig<sup>11</sup> ubegribelig som Vinden og Vejret.«<sup>12</sup> Der er altså tale om et identitetsproblem: hvem er Aage Veeg? – men af en mærkelig, ambivalent karakter. Han føler problemet som virkelig alvorligt, men samtidig nyder han at gøre sig interessant, at spille skiftende roller. Dog er det vel ikke bare andre, men også sig selv, han gennem disse roller søger at gøre indtryk på.

På den omtalte aften i Studenterforeningen bliver Aage Veeg drillet med sine litterære sysler, og han bliver overset af Asmundsen: »Han tager Plads uden at ænse den harmfulde Veeg, i hvem det kryber. Blodet har ligesom utallige smaa Ben, der kryber og kryber, og Ansigtet er<sup>13</sup> slaaet af Hede; men Befrielsen kommer. Der ligesom udskiller sig to Aage Veeg'er, én, der er udsat for Klikkens Haan og er nedenunder Kredsen, og én, der staar overlegen og kold, men passiv.«<sup>14</sup> Dette efter indtagelse af en lille smule absint. Senere – efter meget mere absint – vil Aage Veeg smide sit glas i hovedet på Asmundsen: »Veeg drejede paa det og saa paa den grønne, mudrede Vædske; men den inderste Aage Veeg ræsonnerede koldt: »Skuespiller.«<sup>15</sup>

Også andre steder viser, i mindre format, noget af det samme. Han tillægger sig en ironisk, kynisk, uforskammet optræden. I kap. I, under omtalen af rejsen, fortælles, at han havde skaffet sig en krum næsevarmer; »den hang<sup>16</sup> godt i en ironisk fordrejet Mund.«<sup>17</sup> Om sin samtale med familien Orup her i toget lyver han senere over for Vilmar Rye og praler af en uforskammet opførsel, som han i virkeligheden slet ikke har udvist: »jeg har truffet Orups før. Jeg kørte i samme Kupé som de<sup>18</sup> fra Masnedsund og var saa uheldig at fornærme det glørværdige Ægtepar ved at blive liggende lige saa lang<sup>19</sup> jeg var paa den ene Bænk og ikke give Plads.<sup>20</sup> Jeg husker ikke, hvilke Ord jeg diskede op med; men det var ikke Kræs.« Hvorfor fortæller han denne usandhed, spørger han sig selv. Svaret – men vel at mærke forfatterens svar – lyder: »han gjorde sig ikke klart at Scenen<sup>21</sup> i Kupéen var af<sup>22</sup> det, som ikke kunde fortælles. »Pip!<sup>23</sup>« vilde Vilmar have sagt.«<sup>24</sup> Det er rigtigt, at den intetsigende samtale, Aage Veegs selvhævdelse og usikkerhed, hans ambivalente syn på den tyveårige datter – det er altsammen noget, der ikke egnede sig til at blive fortalt som en historie. Og blev den fortalt, ville den afsløre for meget af ham selv. I stedet fortæller han noget, der

er en historie, hvori han optræder med maske, med sin sædvanlige maske.

Aage Veeg er altså et splittet menneske, uden klart begreb om sin egen identitet. For at dække over sin sårbarhed og for at give illusionen af en identitet spiller han en rolle, og det er klart, at han netop må vælge rollen som den hårde, kyniske og uforkammede unge mand. Ligheden især med Valdemar Rasmussen i *En Anden* er tydelig. Hele Valdemars stræben går ud på at finde en identitet, og imens skaffer han sig illusionen af denne ved at spille en mængde forskellige roller. Men også Jastrau i *Hærværk* er jo et menneske, der søger efter sin identitet.

Aage Veeg er et uforløst menneske. Det viser sig i hans forhold til kvinden, der igen synes at hænge sammen med forholdet til hans mor. Hende ser vi første gang, da hun tager imod Aage på banegården i København: »Hun stod lidt for sig selv, en ret ungdommelig Skikkelse med Ansigtet dybt inde under en stor Hat. Hendes store Øjne skulde ligesom sættes lidt paa Afstand og dæmpes i Skyggen af noget stort<sup>25</sup>, og det var vel det, som gav hende en mørk Skønhed trods Haarets lyst brunlige Farve og de graa Øjne. Mørk og dyb.« Det væsentlige i dette billede turde være den mørke og dybe skønhed i forbindelse med hendes ungdommelighed. Den følgende samtale viser det fortrolige forhold mellem mor og søn. Han fortæller hende ærligt og realistisk om sin følelse af hjemløshed i Berlin – og der fortsættes: »Hun sagde nogle Ord, ikke som Trøst, men snarere en Udveksling af tilsvarende Følelser hos sig selv. Moder og Søn fortsatte en lang fortrolig Samtale, som bare<sup>26</sup> var blevet afbrudt af otte Dages Udenlandsrejse. Om det saa havde været tyve Aars Langfart, havde de fortsat i samme fortrolige Dur; Moderen vilde maaske blot tænke paa, hvilke Kvinder han havde omgaaedes, hendes<sup>27</sup> egen legemlige Søn hvis lille Krop hun havde vadsket,<sup>28</sup> i Forbindelse med Kvinder; men disse faa otte Dage<sup>29</sup>, det var en jo kun saa kort en Tid<sup>30</sup>; men – det var otte Nætter.«<sup>31</sup>

Det er da næppe overdrevet at forestille sig, at det fortrolige forhold mellem de to i forbindelse med morens ungdommelige, dybe, formentlig »sjælfulde« skønhed er en hæmning for Aage i hans forhold til det andet køn. Hans far hører man intet om. Dennes rolle er til en vis grad overtaget af den konventionelt brumbasseagtige og godmodige onkel, der hedder Theodor Veeg og altså hører til Aages fars familie. Til ham har studenten imidlertid ikke noget særlig nært forhold.

Dette tema er varieret i *En Anden*, hvor Valdemar Rasmussen ligeledes er alene med sin mor. At hun overhovedet kan bringes i forbindelse med det seksuelle (som det sker gennem forholdet til Samuelsen), er for Valdemar en profanation af kærligheden. For ham forbliver erotikken splittet i madonnadyrkelse og seksualitet. Jastrau i *Hærværk* er, som det hedder, en ærbødig erotikker, og dette forklares ved, at hans mor er død, da han var lille, så at han ikke har oplevet hende som kvinde i forhold til en mand.

Endelig må nævnes de fire sammenhørende noveller i samlingen *Hvad er Heta?* Den første af dem, *Hvad er Døden?* behandler den katastrofe, som en mors død er for tre småbørn. Der er her en far, men han spiller overhovedet ingen rolle, da han er ude at sejle. De tre andre, *Hvad er Fortiden?*, *Hvad er Krigen?* og *Hvad er Heta?*, har alle den samme dreng, Theodor, som hovedperson, og følger ham fra otteårsalderen til puberteten. I den første af de tre er der kun tale om Theodors mor, i den anden ikke om nogen af forældrene. Endelig optræder i *Hvad er Heta?* begge forældre, men det er moren, der er den mest bemærkelsesværdige. Det hedder om hende, at hun er »mørk som en tragisk Skuespillerinde, mørk som Skumringen under en bredskygget Damehat«<sup>32</sup> – altså svarende til den citerede beskrivelse af Aage Veegs mor. Hendes syn på kærligheden træder kun frem et sted i novellen. Familien skal holde sommerferie i Charlottenlund hos en kvinde, der har gjort sig fortjent til navnet Mette Mandfolkehader:

naar vi nu flytter derud, saa lad være med at staa for meget nede i Køkkenet og rakke os stakkels Mænd til, Dina,« sagde Faderen til Moderen. »Det er en Haan mod Kærligheden.«

»Kærligheden« lo Moderen, halvt spottende, halvt overgivent. »Den er ogsaa en sand Lykkerus hele Vejen igennem.«

De lo begge.<sup>33</sup>

Dette må vel forstås sådan, at moren på en livsglad, frimodig, i grunden uproblematisk måde har hævet sig over det erotiske, gjort sig uafhængig af det – netop fordi det *ikke* er en sand lykkerus hele vejen igennem, men blandet af godt og ondt. Her kan hendes mand ikke helt følge hende, men sætningen »De lo begge« skal vise den harmoni, der alligevel er imellem dem. Denne samtale overværer Theodor, og man



må selvfølgelig tænke sig, at den ikke er helt uden betydning for den vågnende eros i ham selv. Men mere end en antydning er det ikke.

Den selvbiografiske baggrund for alt dette er givet i *Aabenhjertige Fortielser*, hvor man læser:

Men der var ogsaa andre piger, for oprigtigt talt husker jeg intet første møde. Noget uendeligt skiftende, et flor af piger, hvor følelsen sitrendede og varm, med knugen om hjertet, hurtigt flyttedes fra den ene til den anden, var mit første møde, for min barndom og ungdom domineredes fuldkommen af min smukke, lattermilde moder og hendes kærlighedsforagt. Hvor tit har hun ikke staaet ved vinduet og kigget efter elskende og nyforlovede og stille sagt hen for sig: »Gud ved, hvad løgn han nu fylder hende med.«<sup>34</sup>

Om en af disse piger – forøvrigt en elleveårig! – siger Tom Kristensens mor, at »Gerda havde sanselige læber og sikkert blev en »gallerøjs« som voksen«. <sup>35</sup> – Forøvrigt har Tom Kristensen (i 1954) også direkte sagt, at hans mor havde større indflydelse på ham end hans far.<sup>36</sup>

– Vi vender tilbage til *Aage Veeg*. Hovedpersonens erotiske oplevelser er få og små. Historien med frk. Orup er ikke nogen historie, og Aage prøver heller ikke at få den til at blive det. En gang møder han på gaden en meget smuk kvinde og ser hende lige i øjnene; hun går forbi, og han føler, at hende skal han aldrig glemme.<sup>37</sup> Men det er ikke engang sikkert, at denne oplevelse er primært erotisk. Endelig er der så affæren i sidste kapitel med Betsy, hvor Aage Veeg unægtelig går lidt mere direkte til værks; hvordan den skulle have udviklet sig, kan man imidlertid ikke vide.

At hans mor her har en hæmmende virkning, er så meget mere sandsynligt, som hun på andre områder optræder direkte moraliserende. I kap. IX er forholdet mellem mor og søn blevet spændt. Der har været et skænderi: »Det havde naturligvis drejet sig om det samme, Studierne og Studierne.«<sup>38</sup> Det er med andre ord kun et af flere, og forklaringen er selvfølgelig, at han ikke passer studierne. Det er samme aften, Aage er hos Randell, men til sin mor siger han, at han vil besøge Vilmar Rye. Fru Veeg kan nemlig ikke lide Randell:

hun havde med ægte kvindelig Instinkt og Sammenligninger fra sit eget Liv faaet en Antipathi mod det Menneske, som hun kun kendte gennem sin Søns begejstrede Udtalelser. Hun var for erfaren til at kunne have nogen gavnlig Indflydelse paa Sønnen. Det havde hun ikke sagt lige ud, hun havde ikke forbudt ham det, daarligt nok udtalt sin Uvilje; men Aage følte det, og han kendte Moderens Fremgangsmaade. Hun satte ikke nogen Stopper for den Slags Uvæsen, men dryppede umærkeligt<sup>39</sup> Foragt ind ved et enkelt Ord, maaske en hel Udtalelse, maaske kun et [sic] Trækning i Ansigtet og en Tavshed anbragt paa rette Sted. Der var kun én Fejl ved den Fremgangsmaade, og det var, at Veeg havde opdaget den.<sup>40</sup>

Når Tom Kristensen har valgt at lade Aage være faderløs, kan det have to grunde, en almen og en mere speciel. Den almene er, at faren var en overflødig figur i sammenhængen – derfor gavnede det bogens økonomi at udelade ham. Noget sådant gør sig ofte gældende i litteraturen: der er påfaldende mange romaner og noveller, hvor børn eller unge mennesker mangler den ene af forældrene. – Den specielle er, at fru Veegs dominerende stilling på denne måde får en naturlig forklaring. Tom Kristensen har på dette punkt afvejet fra det selvbiografiske grundlag, og det er nemt at se hvorfor.

– Også arbejdsmæssigt er Aage Veeg uforløst, utilfredsstillet. Han er student, men det er tydeligt (i kap. VI), at studiet ikke interesserer ham. Forfatteren har forøvrigt ikke engang fundet det umagen værd at oplyse, hvad det egentlig er for et studium. Han forsøger sig også så småt som digter, men det bliver heller ikke til noget. De første digte, han skriver (i bogen), bliver vraget af forskellige redaktører. Og senere hedder det: »han prøvede paa at skrive, at gribe nogle flakkende Strofer og sætter [sic] dem sammen til et Digt; men de store, hvide Ark Papir straaledede, han skrev ikke et Ord«.<sup>41</sup> Det bliver senere netop Jastraus problem at gribe nogle flakkende strofer og få et digt ud af dem. Der gives forøvrigt en prøve på Veegs talent, i form af en slags (vel nærmest parodisk ment) kærlighedsdigt.<sup>42</sup>

Aage Veegs verden er altså tom. Han kan kun prøve at fylde den med drømme, fantasier og stærkt påtrængende sanseindtryk. Sammen med Vilmar Rye hengiver han sig til »ørkesløse Fremtidsdrømme«:

Det var det samme og samme om<sup>43</sup> igen.<sup>44</sup> To Mænd i Trediveaarsalderen staar paa et Udvandrerkskib og glider bort fra den By, som de ikke har nogen Bekymring for<sup>45</sup>, og den ligger i Taagen med Spir og graa Husgavle, Silopakhuse<sup>46</sup> og Moler, og Klokkerne ringer den gamle kristelige<sup>47</sup> Børnevise. Det var Eventyret med de staalklirrende Revolvere, der lokkede. Krigskorrespondenter sammen med Arméer, der bryder<sup>48</sup> op.<sup>49</sup>

Det er rejse- og krigsfantasi under ét, og det er jo følgerigtigt, at en person med litterære tilbøjeligheder bedst kunne opleve dette som krigskorrespondent.<sup>50</sup> København er skildret som en ligegyldig, trist og kristelig by, som Aage Veeg med glæde vender ryggen. Ejendommeligt nok begynder den anden fantasi af denne art, der findes i bogen, netop der, hvor den første holder op:

Og han drømte, om Arméer [sic], der brød op. Om Skytset i Mandschuriets<sup>51</sup> Ælte, om graat i brunt og de højtstaaende Officereres<sup>52</sup> [sic] forgyldte Uniformer. Skarer, der drager og drager; Skyer, der gaar skraat<sup>53</sup> over Himlen; løvtomme Træer, der svinger som en Snært<sup>54</sup> og Skarer, der drager og drager. Eller det er Rhinarméen, der rykker ud af Strasburgs<sup>55</sup> Porte under Tricoloren<sup>56</sup> og Marseillaisen. Eller det er Hunnernes hængende Horder, der er bankede haardhudede paa Indersiden af Laarene i et Ridt gennem to Verdensdele. Lad rase<sup>57</sup> over Pampas Sletter!<sup>58</sup>

Når denne fantasi umiddelbart fortsætter den foregående, *kunne* det være en antydning af, at Aage Veeg parallelt med sit vågne liv gennemlever en slags fortsat, om end afbrudt drøm. I hvert fald har vi i den sidste fantasi et fjernt varsel om længslen efter »Menneskeracer paa Flugt« i et meget senere digt . . .

Det er i virkeligheden en anden side af samme sag, der er udtrykt i en passage fra slutningen af togrejsen:

Broer sprang Buk over Toget, Stationsbygninger raslede forbi, Blokhusene og Telegrafpælene slog taktfast, og<sup>59</sup> Sporskifter sejlede klirrende ind under de hakkende Hjul.



Og det var en Nydelse for Veeg. Hele hans tomme Verden var fyldt med noget larmende fast, det var Jern og Kilometre.<sup>60</sup>

Det er blot en anden måde at udfylde tomheden på. Stedet peger frem mod den dyrkelse af fart og larm, der er karakteristisk for den danske ekspressionisme, især hos Emil Bønnelycke.\*

Også andre sider af Aage Veegs oplevelsesformer peger frem mod senere værker. Han oplever omgivelserne med stor intensitet, og de smelter mere eller mindre sammen med hans egen sindsstemning, især når denne er præget af sorg eller melankoli. Over for hans hjem ligger der en hvid villa, som solen skinner stærkt på, og Aage Veeg fascineres af den – ganske som Jastrau i *Hærværk* af Sorte Elses vindue i lejligheden over for hans egen:

Overfor laa det hvide, hvide Hus i Solen med gule Gardiner trukket for og Altanen med de blodige Pelargonier. Taget var fladt, og Indgangen var bygget i maurisk Hesteskoform. Havegangene laa sirligt revet, og Buskadset var klippet i Firkanter og Kugler; men aldrig kom der nogen. Et aabent Vindue var alt, hvad der kunde tyde paa Liv. Det hvide Hus. Laa det et Sted i Marokko? Var det et Harems tillukkede Kiosk? Aage Veegs Øjne var blændet af den kalkede Facade, og han følte en tærende<sup>61</sup> Sorg.<sup>62</sup>

Hvad er forklaringen på denne sorg? Umiddelbart før de citerede linjer er det, at Aage har prøvet at skrive et digt, men det er mislykkedes: »de store, hvide Ark Papir straaledede, han skrev ikke et Ord.« Det er da klart, at det strålende hvide papir, der er udtryk for hans nederlag, for hans følelse knyttes sammen med det blændende hvide hus. Forøvrigt viser omtalen af huset den samme fantasi-længsel som de tidligere citerede dagdrømme.

Hans indtryk fra forelæsningerne på universitetet skildres således:

Veeg sad og saa ud i det graa Rum. Udenfor regnede det og regnede. Det var som om Lyden trak en Hætte ned over hans Hoved, saa monoton var den. Og med Hænderne i Lommen og Benene strakt frem sad han og var interesseløs. Hvad der blev sagt,<sup>63</sup> sluttede sig sammen med<sup>64</sup> Regnens Driven ude i Universitetsgaarden, og ingen af

de graa Ord fik han fat i. Da opdagede han <sup>65</sup> pludseligt, at Auditoriets Vægge var blaa, Farven traadte frem og overraskede ham. At Væggene kunde være blaa, gendarmblaa i en saadan Tristhed.<sup>66</sup>

Et klart udslag af det samme finder vi endelig også i det øjeblik, da Aage Veeg netop har smidt sit glas efter Asmundsen. Her er synsindtryk og lydindtryk kombineret:

Det smertede gennem hans Hovedet [sic], tusind umulige Indfald laa parate og samtidig en drivende Lidelse, som hæftede sig ved Kurvestolene, ved det lyse Egetræsgelænder og ved Lokalerne. En Lidelse, som fik sit Udtryk i den Steppemelodi, der nu tonede ned til dem, da en Dør til Musikstuen for et Øjeblik aabnedes og saa<sup>67</sup> lukkedes igen.<sup>68</sup>

Netop den flydende grænse mellem jeget og omverdenen er karakteristisk for Ole Jastraus tilstand, og det er bemærkelsesværdigt, at regn, musik, de omgivende ting i et lokale og nabohuset her som i *Hærværk* hører til de elementer af omverdenen, der glider sammen med hovedpersonens sjæl.

Kollegiehæftet har på omslaget påskriften »Aage Veeg. / First Edition. / 1912«. Men på hæftets side 1, der ellers er ubeskrevet, står der: »Det ligegyldige.« Disse to ord, der er skrevet i 1914, skal da vel også forstås som en slags titel eller overskrift.<sup>69</sup> I det oprindelige manuskript fra 1912 er der et enkelt sted, som passer til denne titel. Den tidligere omtalte scene med den smukke kvinde, Aage Veeg strejfer på gaden, slutter således: »Aage Veeg følte det, at hende skulde han aldrig glemme, alt saadant uvedkommende skulde<sup>70</sup> han ikke glemme.«<sup>71</sup>

Nogle notater fra 1914, uden for den sammenhængende tekst, viser imidlertid, stemmende med overskriften, en nærmere overvejelse af dette spørgsmål. I teksten fra 1912 indledes kap. III sådan: »Nu begyndte en traurig Ferie Ferie [sic] for Aage.«<sup>72</sup> Men på den foregående side af hæftet finder man følgende, der er skrevet i 1914 og åbenbart er et nyt forslag til kap. III's indledning:

Nu kom en dødstid,<sup>73</sup> men dødstiden huskede Veeg helst. Han kunde

gribe sig selv i, når han tænkte tilbage, at de mest begivenhedsrige tidsrum kunde<sup>74</sup> han ikke huske, men ubetydelige småting og her kom nu en tid, hvor der faktisk intet skete og det kom altid til at stå for ham med visionær klarhed

Under dette står så to afsnit, der fortsætter tankegangen i det foregående, men ikke uden videre kunne være indgået i den fortløbende tekst:

Begyndelsen til hans grublerier, indledningen til hans sjæleliv.<sup>75</sup> første trin i<sup>76</sup> hans udvikling mod nuet.

Disse tre afsnit er indrammet af følgende to bemærkninger: »hukommelsens tyngde ligger i det ligegyldige.« og »Det er altid det ligegyldige jeg husker.«<sup>77</sup>

Men i de tre tilfælde, hvor vi så Aage Veegs sjæl smelte sammen med elementer af omgivelserne, var det jo netop ligegyldige ting, han hæftede sig ved. Disse ligegyldigheder husker han selvfølgelig bagefter, fordi de er blevet knyttet sammen med noget, der for ham er betydningsfuldt, nemlig hans egne sjælelige oplevelser. Det, Tom Kristensen her kalder det ligegyldige, er altså kun objektivt ligegyldigt; subjektivt, for Aage Veeg, er det af største betydning. Ellers kunne forfatteren jo heller ikke sige, at oplevelsen af det var grundlaget for hans sjæleliv og hans udvikling.

Af de øvrige personer i bogen er der kun grund til at omtale Arthur Randell. Denne, der er ældre eller i hvert fald mere moden end Aage Veeg, er stud.mag. med kunsthistorie som fag. I forholdet til Aage omtales han – også af sig selv – som en Mefisto. Og han optræder da også over for sin mere naive ven som en dæmonisk vejleder. Da denne en gang røber sin manglende menneskekundskab, siger Randell: »Kære, kære Veeg, De trænger nok til en Mefisto igen, der kan strejfe med Dem gennem Sjælenes – Kan De ikke finde et smukt Ord – Afgrundsdyb? Rædselsdyb? Helvede?«<sup>78</sup>

Men i virkeligheden ligner Randell og Aage Veeg hinanden. Kap. VII begynder: »Venskabet mellem Veeg og Randell blev præget af deres Livsanskuelse. Aldrig aftalte de, hvornaar eller hvor de skulde mødes, men lod Tilfældet om det, og da de begge var omstrejfende

Lediggængere, Elskere af Fortovene og Trængselen, mødtes de ofte paa aparte Steder og Tider.«<sup>79</sup> Men der er også en dybere lighed. Randell er kynisk indtil brutalitet, men det er tildels en maske, i hvert fald kun en del af hans natur; i en scene i kap. VII ser vi ham grebet af sorg og sentimentalitet. Men det er jo netop denne dobbelthed, vi også har kunnet konstatere hos Aage. Forskellen er blot, at kynismen alligevel stikker noget dybere hos Randell, som det især fremgår af scenen med Betsy.

Der kan være grund til at se nøjere på den scene, hvor Randell afslører sin melankoli. Det er under hans samtale med Veeg på café »Esplanaden«:

Mefisto var trist. (. . .) Efter<sup>80</sup> lang Tavshed mumlede han: »Ja, hvad er Livet?« og hans Mund foldedes ironisk over denne gamle Traver. »Mefisto sørger, ikke sandt, Veeg, det er et latterligt Syn. Mefisto, en<sup>81</sup> stor<sup>82</sup> Sentimentalist, der skriver Digte om Efteraaret og drømmer om at blive Suset i Grenene, naar han er død. Mefisto er sandelig<sup>83</sup> affældig.«<sup>84</sup>

I et andet afsnit, som Tom Kristensen imidlertid i 1914 har strøget, træder denne side af Randells væsen lige så klart frem; måske er det fjernet, for at han ikke skulle virke alt for ynkelig:

»Har jeg ikke været Dem en god Fører gennem Studenterforeningen, hvad? Jo, jeg saa jo hurtigt at De var den unge, higende Faust og følte mig straks som en venligsindet Mefisto. Ak, Gud bedre det, jeg kaster kun al for hurtigt Masken. Lidt Regnvejr og fugtige Bukseben, andet behøves ikke, førend jeg begynder at diske op med mig selv.«<sup>85</sup>

Disse linjer antyder også en anden af Randells egenskaber, som vi ellers ikke har set meget til: hans lyst til at præge andre. På den foregående side i hæftet findes nogle notater fra 1914, uden for den sammenhængende tekst, der bl.a. belyser dette. Da de i det hele taget er af interesse, skal de citeres in extenso:

ich liebe die rothe flamme.



Veeg undrer sig over, at han vil  
omgås én, der er så ung.  
Man kan nå at sætte sit stempel, på de unge.  
Folk skal kunne mærke, at han  
har været under mine skaberhænder

Lad være at speculere over mig

urolig  
flamme<sup>86</sup>

Trangen til at påvirke andre må i Randells natur nærmest høre sammen med hans kynisme. Modsætningen til alt dette ligger i de tyske ord, som er første linje af en strofe:

Ich liebe die rote Flamme,  
die meine Seele verbrennt;  
ich liebe die heisse Sehnsucht,  
die keine Erfüllung kennt.

Ordene »urolig flamme« må også skulle ses i forbindelse med dette citat. De findes også blandt nogle 1914-notater fire sider tidligere. Både disse og nogle andre (to sider før de citerede) skal her gengives, fordi de kaster lys over intentionerne med personen Randell.

De første lyder:

urolig flamme

modenhed.  
er begrænset.<sup>87</sup>

Og de andre:

talte om sig selv.

Jeg er egentlig  
ligeså ung som De<sup>88</sup>  
modenhed  
utilfredsstillede<sup>89</sup>

Disse tekst-stumper må – i lyset af det, vi i forvejen ved – formentlig fortolkes på følgende måde: der er hos Randell en urolig, fortærende længsel, der ikke kender nogen opfyldelse. Af den grund kan man sige, at han er lige så ung som Aage Veeg. Det kunne endvidere se ud, som om han ville sige, at den modenhed, som han jo faktisk har, er begrænset – netop fordi hans sjæl samtidig rummer en uhjælpelig ungdomslængsel.

Randells figur minder i nogen måde om Arne Vulдум i *Hærværk*: den blaserte, ironiske, kyniske akademiker. Og også Vulдум røber ved en enkelt lejlighed den lede og melankoli, der er en del af virkeligheden bag hans maske.<sup>90</sup>

Der er imidlertid en anden model til Arthur Randell, og det har en vis interesse at se nærmere på denne. Men der er grund til at understrege, at det især er *forskellene* og ikke så meget lighederne mellem fiktion og virkelighed, der kan være af betydning.

Tom Kristensen har selv givet oplysninger om ham i sine erindringer.<sup>91</sup> Han hed Adolf Seedorff, var i Tom Kristensens rusår 30 år gammel og studerede kunsthistorie. Der fremhæves forskellige træk hos ham: hans udtalelser var udfordrende og kyniske; han var rendyrket fatalist; han var meget konservativ og omgikkens vistnok den anti-brandesianske kreds; han forfægtede i tide og utide den tanke, at kunst og moral ikke har noget med hinanden at gøre, og forsvarede ivrigt kunsten for kunstens skyld<sup>92</sup> – hvilket var grunden til, at Tom Kristensen sluttede sig til ham. Endelig slutter omtalen af ham således: »han kunne blive elegisk og fremsige sin yndlingsstrofe [den citerede]. Jeg kunne have ønsket ham, han havde efterladt sig ét eneste holdbart digt. Det var hans hede længsel.«

Af alt dette var der kun én ting, den unge forfatter af *Aage Veeg* kunne bruge: det spil mellem kynisme og sentimentalitet, der skulle findes hos hovedpersonen selv, og i hvis modnere form Aage skulle spejle sig, når han var sammen med Randell.

– Der er en side af bogen, som vi endnu ikke har berørt: dens skildring af København. Denne kan imidlertid naturligt omtales i forbindelse med en redegørelse for manuskriptet og for fortællingens tilblivelse. Frithiof Brandt, som jeg på dette punkt i det væsentlige følger, har i sine papirer givet gode grunde for, at fortællingen er skrevet i 1912 og let retoucheret i 1914. På kollegiehæftets omslag

står der: »Aage Veeg. / First Edition. / 1912«. Desuden kan det nævnes, at bogen tilsyneladende skulle skildre et rusår, og Tom Kristensens rusår var netop 1911–12. Brandt vil da slutte, at *Aage Veeg* er skrevet i efteråret 1912, hvilket nok er at indkredse det lidt mere, end man kan.<sup>93</sup>

Der er imidlertid visse ejendommeligheder ved manuskriptet. Den oprindelige tekst er udelukkende skrevet på kollegiehæftets højresider, med mørkeblåt blæk og meget sirlig skrift og med datidens officielle retskrivning. I denne tekst er der under nedskrivningen foretaget rettelser med samme blæk, skrift og ortografi.

Det afsluttende meget korte kap. XI, som vi tidligere har gengivet, adskiller sig både med hensyn til blæk, skrift og retskrivning fra den øvrige tekst. Der er anvendt lyseblåt blæk, skriften er mere sjusket, og der benyttes bolle-å og små begyndelsesbogstaver i substantiver. Et stort antal rettelser på højresiderne er i alle tre henseender af samme karakter som kap. XI, og det samme gælder en mængde notater og udkast på venstresiderne. Det synes altså klart, at hele dette materiale er blevet til på et senere tidspunkt end den fortløbende tekst. Men hvornår?

Dette spørgsmål er det muligt at besvare. En – og kun en – af optegnelserne på venstresiderne er dateret: der er først skrevet »19/5 1914«, men det er rettet til »29/5 1914«.<sup>94</sup> Det må da formodes, at de øvrige tilføjelser og rettelser af samme art stammer fra omtrent samme tid. Når Tom Kristensen på dette tidspunkt har taget det afbrudte manuskript for sig, hænger det efter Frithiof Brandts mening sammen med foreningen Taarens stiftelse i maj 1914. I denne forening indledte Tom Kristensen et møde den 28. sept. 1914 med »Åge Veeg og byskildring i det hele taget«. Efter oplæsning af store stykker af fortællingen fremførte han sine betragtninger over byskildring.

Sådan skildrer Brandt forløbet, og da han har haft Taarens protokol for sig, må hans ord stå til troende. I *Aabenhjertige Fortællelser* siger Tom Kristensen, at han læste op af *Aage Veeg*, »introduceret af et manifest om, hvordan en storstadsdigter havde at forholde sig. Manifestet er væk; men jeg erindrer endnu med en vis selvtilfredshed, at jeg havde fundet et nyt ord: »fysiognomisans«. Naar man ville digte om en storby, nyttede det ikke at rykke frem med skønhedssans. Et pissoir kunne paa sine steder i en roman have nok saa stor kunstnerisk vægt

som en solnedgang. Nej, man skulle have fysiognomisans, sans for gadernes ansigter.«<sup>95</sup>

Et tredje medlem af Taaren, professor Oluf Friis, har også refereret sine erindringer fra foredraget. Det var, siger han, tænkt som en poetisk programmerklæring med polemisk brod mod den fare for epigoneri, der truede fra naturpoeterne, som var skyllet ind bølge efter bølge i dansk digtning. Tom Kristensen tænkte dog ikke på at fortsætte Johs. V. Jensens linje fra *Den gotiske Renaissance* og Amerika-romanerne. Det var ikke storbyen og den moderne teknik, der interesserede ham, men det københavnske miljø, Nyhavn og Valby og Vesterbros gader, som han havde et så fortroligt kendskab til. Han hævdede skønheden selv i de grimme træk af denne københavnske virkelighed – professor Friis nævner også hans forelskelse i de forargelsens huse, der dengang prægede bybilledet.<sup>95a</sup>

Dette stemmer godt med Tom Kristensens egne udtalelser. Den sans for miljøet, som Oluf Friis nævner, er det samme som det, Tom Kristensen kalder fysiognomisans.

Selve manifestet findes hos Sigurd Brandt og bekræfter stort set de her citerede referater. Det er dateret 12. sept. 1914. Tom Kristensen siger her direkte: »Naturesans er fysiognomisans« (s.6) – og tænker dermed på byen som natur. (Dette bekræfter Frithiof Brandts opfattelse af *Aage Veegs* slutning, som vi senere skal komme ind på.) Manifestet vil i øvrigt blive nærmere behandlet i forbindelse med gennemgangen af *Fribytterdrømme*. –

Da det omtalte møde først var blevet fastsat på foreningens konstituerende møde 5. sept. 1914, forekommer det mig tvivlsomt, om det er for Taarens skyld, Tom Kristensen i maj havde beskæftiget sig med *Aage Veeg*. Man kunne lige så godt tænke sig, at den fornyede beskæftigelse med manuskriptet i maj havde ført til et tilbud om oplæsning og foredrag i september.<sup>96</sup>

Det virker overraskende, at *Aage Veeg* har kunnet anvendes som illustration til et foredrag om byskildring. Frithiof Brandt opregner de steder i København, der omtales, men slutter med at sige, at disse lokaliteter kun i få tilfælde har interesseret forfatteren som genstand for kunstnerisk beskrivelse, og at der ikke er tale om egentlig byskildring. Langt mere konkret beskrivelse, tilføjer han, er der ved omtalen af stedet, hvor *Aage Veeg* bor, og navnlig af dets omgivelser.<sup>97</sup>



Dette er rigtigt, og man kan sige, at de betragtninger, som Tom Kristensen fremførte, slet ikke passer som kommentarer til fortællingen.

Brandt har imidlertid ikke forklaret det paradoksale ved foredraget om *Aage Veeg* og byskildring. Det vil jeg i det følgende forsøge at gøre.

I artiklen »Den unge Lyrik og dens Krise« fra 1925 har Tom Kristensen skildret storbyens indtrængen i lyrikken. Han siger her: »Forud for den moderne Lyrik ligger en meget stærk Naturlyrik som et højt Bakkedrag og nedenfor et uhyre Dalstrøg med Epigoner.« Naturlyrikken, fortsætter han, har aldrig stået højere end med digtere som Sophus Claussen, Ludvig Holstein, Aakjær, Thøger Larsen og Johs. V. Jensen. Det er derfor naturligt, at den ikke senere har fået nogen fornyelse. Hos de nye lyrikere er den det svageste område. Fornyetelsen kom til at ligge i, at storbyen skød op i lyrikken. Tom Kristensen skrev dengang (1911–13) »slemme Naturdigte, oven i Købet i en knortet Sonetform, som jeg for at redde Æren kaldte uregelmæssige Sonetter«. Det var Frithiof Brandt, der blev skyld i omvæltningen. Han kunne ikke forstå, at Bønnelycke og Tom Kristensen ikke skrev om København, og pludselig kunne de heller ikke selv forstå det.<sup>98</sup>

Som vi senere skal se, foreligger der allerede fra 1915 et vidnesbyrd om digterens afstandtagen fra den form for naturlyrik, han selv havde dyrket før omvæltningen. Det væsentlige er imidlertid i første omgang at fastslå, at det netop er i 1913 eller begyndelsen af 1914, at Brandt har fået Tom Kristensen bort fra naturlyrikken og over til byskildringen. Denne omvendelse, der vel må have haft omtrent samme virkning i prosaen som i lyrikken, synes altså at have fundet sted mellem den tid, da *Aage Veeg* blev nedskrevet, og den tid, da tilføjelserne kom til. Hermed er der givet en forklaring på den omstændighed, at der ikke er megen byskildring i *Aage Veeg*, men at fortællingen alligevel i 1914 blev anvendt som udgangspunkt for betragtninger over byskildring.

Men også et andet forhold synes her at finde sin forklaring. *Aage Veeg* bor i Valby, på grænsen mellem land og by, og der findes flere temmelig konventionelle skildringer af egnen herude. Den mest udførlige af disse skal citeres:

Og August kom<sup>99</sup>, den første og den anden og den tredje,<sup>100</sup> gule af

Varmen<sup>101</sup> lig<sup>102</sup> Kornet, som Døden sagte puster<sup>103</sup>. Skovene laa tunge og mørke<sup>104</sup> og strakte sig ud i det violette Fjerne, og de gule Roser, der var hæftede til Villamurene hang i fyldig Vægt. De gyldne Bier summede Stilheden om og om igen, beruste hang de buttede Kroppe hos de store, rolige Blomster og diede.

Men Aage Veeg gik sjældent ud, kun om Aftenen gik han ind<sup>105</sup> over de dampende Enge med de runde Smørblommer, hen over Grøfternes smalle Gangbrædder, der gemte sig mellem langt Siv eller barnlige Forglemmigejer, de tusind blaa, forundrede Øjne, der havde ranet Himlens Uskyldighed. Den fede, fugtige Jord aandede under hans Saaler, Græshopperne pudsede Bagbenene, saa det sang, og Myggene vævede noget<sup>106</sup> saa<sup>107</sup> spinkelt og lykkeligt som ellers<sup>108</sup> kun Stjernerne kan det.

Og Augustnætterne, hvor Mørket ligger lunt og blødt langt ud i Rummet, og Stjernerne hænger modne.<sup>109</sup>

Dette er jo meget gammeldags. Naturen er besjælet, tildels simpelt hen på H. C. Andersen'sk maner (»Græshopperne pudsede Bagbenene«).

Som en modsætning til denne skildring må man vistnok betragte de syv linjer, der udgør det i 1914 tilføjede kap. XI (se ovenfor). Om dem skriver Frithiof Brandt:<sup>110</sup>

### *Bogens slutning*

Disse ord kan let misforstaas, paa grund af ordet naturlyriker og jeg maa tilstaa at hvis jeg ikke ad anden vej vidste supplerende besked vilde jeg formentlig selv misforstaa. Foroven paa siden staar *utilstrækkeligt*, hvilket formentlig refererer til de syv slutningslinier. Og disse bliver ikke mere forstaaelige derved at der et stykke under slutningslinierne staar tre huskenotater i tre linier: læser bogen »Jeg!« – Ovenpaa linje III – De er en type.<sup>111</sup> Det drejer sig aabenbart om tre huskenotater for en nærmere udførelse af den utilstrækkelige og abrupte afslutning. Fra disse maa vi helt se bort.

De afsluttende syv linier kan misforstaaes paa grund af den sammenhæng ordet naturlyriker staar i, at Aage Veeg, staaende paa broen, det er den høje bro over Vigerslev Allé, staaende her, hvorfra han kunde se de hvide veje, hvilket vil sige, at han ser vestpaa ud over

landet, at han, altsaa, staaende her, følte sig som en naturlyriker. Saaledes læst og forstaaet kan bogens slutning virke som et lyrisk gennembrud, et gennembrud i følelsen og i sjælen, nemlig at bymennesket Aage Veeg her vender storbyen ryggen og, seende ud over de hvide veje, pludselig føler sig som naturlyriker i dette ords almindelige forstand, en lyriker der føler lyrik for naturen; i dette ords almindelige forstand, modsat for eksempel storbyen.

Jeg er dødsens overbevist om, at denne læsning og forstaaelse af de syv afsluttende linier er forkert. Og den opmærksomme og eftertænksomme læser af de syv linier kan vel allerede af egen kraft faa sine tvivl. Hvad er det Aage Veeg ser fra broen og hvorledes paavirker det ham følelsesmæssigt. Der siges ikke noget om, at han ser ud over et landskab, et stykke natur, i dette ords almindelige forstand. Der staar at fra broen »kunde han se de hvide veje, en smule asfalteret cyclesti og hvide og grå huse i det fjærne. Han opsendte ikke klager over storbyens gråt i gråt, men følte sig som en naturlyriker.« Det er et maleri i hvidt og graat. Der er ikke een grøn mark eller et eneste grønt træ. Og han mindes storbyens graat i graat, men uden at opsende klager. Lad gaa, men hvordan kan han da i denne situation føle sig som naturlyriker?

Hvad er en naturlyriker? Og hvad er det at føle sig som naturlyriker?

Mere har vi ikke af Fr. Brandts betragtninger over slutningen af fortællingen. Men man kan nok tænke sig til fortsættelsen. Aage Veeg føler sig som naturlyriker, men den »natur«, det drejer sig om, er storbyen. Han står altså med blikket rettet mod øst. Den asfalterede cyclesti har noget med byen at gøre, og de grå huse passer godt med »storbyens gråt i gråt«. <sup>112</sup>

Denne skitserede slutning og det videre forløb, man kunne forestille sig, betegner da en ny fase i Aage Veegs udvikling, der altså også her forløber parallelt med Tom Kristensens.

Den modernisering af forfatterens – og hovedpersonens – litterære holdning, der har fundet sted mellem 1912 og 1914, kommer også til udtryk i nogle af 1914-notaterne i manuskriptet. Et sted hedder det: »Jeg vil skrive en bog, det skal ikke være en køn bog, men en bog, vansiret af sin tid.« <sup>113</sup> På samme side findes udtrykket: »En bog af is.« Den bog, der her er tale om, er næppe et værk af hovedpersonen, som

jo ikke skriver andet end enkelte digte – det er sandsynligvis *Aage Veeg*, som Tom Kristensen måske da forestillede sig meget udvidet og omarbejdet. Kun her knyttes bogen udtrykkelig til sin tid.

Mere interessant er dog den tidligere omtalte daterede optegnelse fra maj 1914, der kaster lys over forfatterens intentioner med bogen og det planlagte forfatterskab og over hans holdning i det hele taget:

Denne<sup>114</sup> Bog er, indrømmer jeg, i højeste grad moralsk og tendenciøs [sic],<sup>115</sup> Moralen er »den<sup>116</sup> store sympati« og vejen imod den nåes vel ikke gennem mit forfskab, men<sup>117</sup> grundlaget bliver som Spinoza sige [sic]: jeg vil betragte alle ting, had og kærlighed som geometriske figurer, og<sup>118</sup> derfra bygge fremad på de minutiøse iagttagelser, hovedsagelig over mig selv. Et<sup>119</sup> stor forfskab<sup>120</sup> om mig selv. Først når menneskene kender hinanden,): ikke stå fremmed overfor noget menneskelig, først da kan den store sympati nåes.

Mod den har bl.a. Kristendommen stræbt, men ved at lægge tyngdepunktet ud over livet, i det, som vi intet ved om, og Socialismen har flyttet tyngdepunktet indenfor begrænsningen,<sup>121</sup> men anbragt det på lønspørgsmålet, som aldrig kan føre til noget godt.<sup>122</sup>

Det filosofiske grundlag for disse betragtninger er af besynderlig sammensat karakter. Begrebet sympati er princippet i Høffdings etik og defineres af ham selv som »en Medfølelse, i hvilken man umiddelbart gør Andres Lyst eller Ulyst til sin egen, eller, som man ogsaa kan udtrykke det, sætter sig paa Andres Stade og føler Livet paa den Maade, de maa føle det.«<sup>123</sup> Høffdings *Etik* er (efter en indledende del om etikens forudsætninger) delt i »Individuel Etik« og »Social Etik«. Hos sig selv skal mennesket bringe de enkelte elementer i harmoni; derved vil de enkelte mennesker blive bragt i harmoni. Denne sammenhæng mellem den individuelle og den sociale etik har Tom Kristensen overtaget, men givet den en helt ny drejning. Ved analyse af sit eget selv vil han kunne gøre dette klart for andre, og denne indsigt i et enkelt menneskes sjæl skal så – men hvordan? – gøres universel, således at alle kender alle. Høffdings etik er således på ejendommelig vis taget til indtægt for det moralsk værdifulde i at opbygge et selvbiografisk forfatterskab.

Den værdi-nihilisme, som omtalen af Spinoza giver udtryk for, gør



det selvfølgelig klart, at ordet »moralsk« skal tages i en anden betydning end den sædvanlige: det er netop værdi-nihilismen, der er det moralske. De psykologiske analyser, der foretages i dens ånd, vil skabe den store sympati. Tom Kristensen bygger her på indtryk fra den filosofikum-manuduktion, han havde gået til et par år tidligere. Om denne fortæller han i *Aabenhjertige Fortielsér*:

Anton Thomsens og frøken Krarups undervisning løb naturligvis parallelt. Den var sikkert mere værdinihilistisk, end professorerne på Universitetet holdt af. Viljens frihed var noget snak. Livet havde ikke anden mening end den, menneskene selv lagde i den [sic]. Mening var et begreb, menneskene selv havde fundet paa. Moral kunne ikke videnskabeligt begrundes. (. . .) Jeg dannede mig for resten det ret subjektive billede af Spinoza, at han lidenskabsløst betragtede godt og ondt, kærlighed og had, heltegering og forbrydelse, som om de var geometriske figurer. Det passede mig.<sup>124</sup>

– Det står tilbage at gøre nogle bemærkninger om de to bøger, Tom Kristensen selv har nævnt som forbilleder for *Aage Veeg*, Johannes V. Jensens *Danskere* og *Einar Elkær*. Det har en særlig mening, at fortællingen er påvirket af to romaner fra halvfemserne, for Aage Veeg føler, at både han selv og Randell er knyttet til denne tid. En aften i Studenterforeningen tænker han om sig selv:

Var han virkelig saa gennemreflekteret, at han ikke kunde handle? Ak, du milde Gud<sup>125</sup>, det var Halvfemserne, der endnu sad ham i Kroppen; det var det lille Land med de bitre Erindringer og den storbysagtige Indifferentisme. Spleen? Gaa ad Helvede til med Spleen. Ham, Arthur Randell, det var en af de sidste Repræsentanter for Caféprofeter.<sup>126</sup>

Og under spadsereturen med frk. Orup hedder det om hovedpersonen: »Han var ikke fri for at virke latterlig, og hun regnede ham til de Københavnerflabe, som endnu hænger af Spleen, tyve Aar efter at det var moderne.«<sup>127</sup>

Der er fundamentale ligheder mellem *Danskere* og *Aage Veeg*. Johs. V. Jensens bog skildrer et rusår – ligesom Tom Kristensens

ifølge Fr. Brandt skulle gøre. Men den vigtigste overensstemmelse finder vi mellem de to hovedpersoner. Buris Holm fører sig frem med en vis kynisme og overlegenhed, som dækker over hans sentimentale, splittede, problematiske sjæl – og kan man ikke sige det samme om Aage Veeg?

Der er også ligheder i detaljer. Ligegyldigheden over for universitetets undervisning – naturligvis en følge af deres væsen – er fælles for de to studenter. Grønnegaard, kontoristen, Buris' gamle klassekammerat, som han går ud sammen med, er måske det kompositoriske forbillede for figuren Vilmar Rye, hvis forhold til Aage Veeg er af samme art. Det småborgerlige selskab hos familien Nielsen<sup>128</sup> minder om det hos familien Orup. I *Danskere* er der megen snak om litteratur, og et sted hedder det om Buris: »Saa greb han »Atta Troll« og »Deutschland« og læste dem for hundrede og sekstende Gang«. <sup>129</sup> Det kunne være forudsætningen for en bemærkning i Tom Kristensens fortælling: »Veeg sad hjemme i en magelig Lænestol og læste i »Kongens Fald«. Det var for tredie Gang.« <sup>130</sup>

Det er identitetsproblemet, som er lighedspunktet mellem *Einar Elkær* og *Aage Veeg*. Der er to scener i de to bøger, som er parallelle. Den ellers noget tillukkede hovedperson åbner sig for en ung dame, som han kommer til at følges med på gaden, Einar Elkær for Ingeborg, Aage Veeg for frk. Orup. De beskæftiger sig begge med det forskellige indtryk, de gør på forskellige mennesker – hvilket hænger sammen med manglen på kerne og enhed i deres personligheder. Vi har tidligere citeret Aage Veegs tanker om dette emne efter, at han har taget afsked med frk. Orup. Helt tilsvarende siger Einar Elkær til Ingeborg:

– Jo ser De, Frøken, jeg spiller en Rolle, som jeg egentlig slet ikke kan lide. Jeg har Følelsen af kun at have en Del af mig selv i Brug. Det kommer saa meget an paa, hvilken tilfældig Stemning man er i, naar man træffer sammen med et Menneske, kender De ikke ogsaa til det?  
– saadan bliver man.

— — —

– Naar jeg kommer til at tale med en, samler visse Dele sig sammen og danner et Jeg, maa De vide. Jeg føler altid, at den, jeg taler med, har

Ret, det er fordi jeg kan ane hans Inderste, jeg sætter mig i hans Sted.

---

Men ser De, jeg har ikke noget helt og uforfalsket Selv, det er nok Sagen. Jeg har saa tit lagt Mærke til i Kafæerne – naar en Fremmed blot ser paa mig, faar jeg en mystisk Anelse om hans første Indtryk af mig, jeg faar en Stemning af mig selv, saaledes som jeg maa se ud for en, der ser mig første Gang. Er De med? – Naturligvis, jeg er altfor optaget af mig selv. – Men henvender den Mand sig nu til mig, saa er mit virkelige, reale Selv allerede omformet, jeg rejser mig fordrejet, en anden end jeg selv taler ud af mig, uden at jeg kan forandre det.<sup>131</sup>

Tanken om en påvirkning styrkes af den omstændighed, at de to unge mænd netop i denne forbindelse begge erkender, at deres tanker og følelser er blandet sammen med litterære indtryk. Einar Elkær udtaler sig sådan: »Naar jeg endda kunde siges at te mig originalt. Men det er langt fra. Tværtimod jeg gaar her og gør private Opdagelser, mærker, hvordan Tanker kommer op i mig, som jeg har set i Bøger. Og alligevel er de mine egne, jeg skal selv personlig æde mig igennem.«<sup>132</sup> Og om Aage Veeg hedder det: »Han fortalte sære Træk fra sine Indtryk, og al den Litteratur, han havde læst, havde ligesom lagret sig i ham og forvirret ham.«<sup>133</sup>

Når det er *Kongens Fald*, Aage Veeg er ved at læse for tredje gang, og ikke en af de to halvfemser-romaner, har det sikkert en meget naturlig forklaring. De lå Tom Kristensens fortælling så nær, at de ikke godt kunne nævnes. Men forøvrigt er det muligt, at også romanen om Christian II på et enkelt punkt har påvirket *Aage Veeg*. Den ovenfor citerede fantasi om hærene, der drager af sted, har en påfaldende lighed med det syn, Mikkel Thøgersen oplever i slutningen af kapitlet »Tordenvejret«.

At den unge Tom Kristensen følte sig mere tiltrukket af *Danskere* og *Einar Elkær* end af *Kongens Fald*, ses af en artikel til Johannes V. Jensens 70 års fødselsdag,<sup>134</sup> hvori han gør sin gæld til mesteren op. Johs. V. Jensens beundrere, siger han, »er delt i to Lejre: de, der beundrer Verdensvandreren, dette hudløse og sensible Menneske, der maaske dybere end nogen af sine samtidige har oplevet den moderne

Splittelse, en Forløber for Efterkrigstidens Generation, som staar i en ufattelig dyb Taknemmelighedsgæld til ham – og de, som beundrer Friluftsmanden, Danskeren«, etc. Endnu mere personligt betegner han sig selv som »en af hans Elever, som har oplevet hans Bøger indtil 1906 og betragter dem som et af sin Ungdoms stærkeste Indtryk og derfor staar i en Taknemmelighedsgæld til ham, der ikke kan betales tilbage«. Og endelig finder man efter en omtale af *Kongens Fald* følgende, der i denne forbindelse er det mest interessante: »historiske Romaner virker altid paa Ungdommen som Fiktion, som noget »usandt«, og derfor blev det de to af Johannes V. Jensen selv forbudte Ungdomsbøger, som kom til at virke stærkest paa Efterkrigstidens Generation, der uheldigvis blev skubbet ud i en lignende psykologisk Situation. Tyverne ligner jo uhyggeligt Halvfemserne.«<sup>135</sup>

– Det har da vist sig, at *Aage Veeg* afspejler to stadier, begge før-ekspressionistiske, af den unge Tom Kristensens udvikling: den nittenårige halvfemser-påvirkede melankoliker, der endnu er noget af en »naturlyriker« i traditionel forstand – og den 20–21-årige, der har fået øjnene op for bydigtningens muligheder og som tillige har gjort sig mere præcise tanker om ideen med sit kommende forfatterskab. Når bogen ikke blev fortsat, var det sikkert, fordi Tom Kristensen allerede i 1914 følte, at hans litteratur-opfattelse havde ændret sig for meget siden 1912. Han var vokset fra sin egen fortælling.<sup>135a</sup>

## 2. *Livets Arabesk*

Trods de betænkeligheder, en sådan fremgangsmåde altid giver anledning til, vil det ved en analyse af *Livets Arabesk* være nødvendigt at gøre et omtrentligt skel mellem indhold og form. Med indhold tænkes der i denne forbindelse på ideer, stemninger, handling, personskildring, med form på stil og komposition.

Det er dr. Jørgen Baumann, der er bogens hovedperson. Det afgørende element i hans personlighed er en stærk følelse af uro og bundløshed. Hvordan det er gået til, at han er blevet sådan, ved vi ikke. Romanen giver – med en enkelt undtagelse – ingen oplysninger om hans barndom og ungdom. Undtagelsen er et sted, hvor det siges, at han ikke mere har »den guddommelige Ro, som han kendte fra sin



Barndom«, da han i timevis kunne sidde og se over på en gammel, afskallet brandmur, hvor der for hans øjne dannede sig de mærkeligste figurer.<sup>136</sup> Et sted gives der en forklaring på hans tilstand, men den er langt fra tilfredsstillende. Han havde været læge, hedder det, »og den daglige Sprætten Mennesker op havde splintret hans harmoniske Syn på Tilværelsen«. <sup>137</sup> Men hvorfor har operationerne haft denne dybe, sjælelige virkning netop på dr. Baumann og ikke på alle mulige andre kirurger? Forklaringen kan også kun i ringe grad være hans nu havareerede ægteskab, for allerede for lang tid siden havde han indrettet sin villa som et udtryk for sin livsanskuelse. Årsagerne må altså ligge længere tilbage i tiden. Når vi ikke lærer dem at kende, er det, fordi der ikke er tale om en psykologisk roman.

Denne uro kan Baumann kun for alvor søge lindring for i det, der i sig selv er uroligt. Det viser sig første gang, da han dagen efter sin kones forsvinden er på vej gennem den strejkeramte bydel:

Og i et kort Sekund følte Jørgen Baumann en stor Ro duve igennem sig. Det var som om hele Verden dannede et Billede af hans indre Chaos, som om afbrændte Bygninger, frådende Blodhunde, slentrende Alfonser i højroede Veste var Udtryk for hans Følelser, som om denne hærgede Bydel var ham selv.<sup>138</sup>

Her er han imidlertid kun en flygtigt passerende tilskuer, og det er klart, at beroligelsen derfor også kun kan blive flygtig. Temaet vender først tilbage, aktualiseret og forstærket, da revolutionen i bogens anden del er ved at nærme sig. Han glæder sig til den, fordi den vil give ham enhed, klarhed, ro: »Der måtte ske noget, der måtte lyne en Katastrofe, som fangede ham helt. Under stærke Begivenheder følte han en udadvendt Klarhed, som svaled; han følte sig som en Sjæleblok.« En ny nuance er kommet til: det fremhæves nu som noget positivt, at de voldsomme begivenheder vil gøre ham til en af de mange, en ener »uden andet Liv end Massens, uden anden Moral, uden andre og højere Tanker end Hobens«. <sup>139</sup> Og da revolutionen virkelig kommer, fremhæves det flere gange, at Baumann må gøre den med for at få forløsning fra sin uro. På et sted genoptages de citerede ord om det indre og det ydre kaos fra begyndelsen af bogen: Baumann anede, »at Kaos var Udtrykket for hans indre Verden, at Kaos måske vilde bety-

de en Udløsning, en Befrielse for ham«. <sup>140</sup>

Denne forventning hos Baumann selv viser sig at være berettiget. Da han omsider er i begivenhedernes centrum, hedder det: »I Baumann klang denne Lyd af smadrede Ruder som en frydefuld Musik; den styrtede glimtende Glasstumper og Glaslyde igennem ham, og de klirrede al Angst, al Bundløshed bort. Han vidste, at dette var den eneste Verden, han nu kunde leve i; thi den døde.« <sup>141</sup> Ud fra dette sted er det altså konsekvent, at forfatteren lader Baumann omkomme under revolutionen.

Når Baumanns forsøg på at finde ro igennem det urolige mislykkes, hvad hans død er et udtryk for, skyldes det, at katastroferne, de voldsomme begivenheder, altid vil være kortvarige og derfor kun give kortvarig ro. Dette aner Baumann også selv, som det bl.a. fremgår af nogle ord (»for et Nu«) i den sidste samtale med Pram, hvor han kommer med en særlig klar analyse af sit problem:

Jeg må have det tomme Rum fyldt med noget, med Erotik, med Revolution, med Begivenheder, der filmer forbi mig og får mig til at glemme for et Nu, med Explosioner, hvis Flammer blænder mig og opsuger alt det overflødige Sjæl, jeg skulper over af, ellers bliver jeg gal af Svimmelhed. Jeg har ingen Bund mere, og jeg har ikke din fordømte Ro. <sup>142</sup>

Denne passage giver i øvrigt anledning til forskellige kommentarer. Ved siden af revolutionen nævnes her en anden beroligelsesmulighed, erotikken. Den har Baumann forsøgt sig med flere gange, men uden at finde den ønskede ro. Fejlen ved hans erotiske oplevelser er den samme som ved de andre oplevelser og begivenheder i hans liv: de er kortvarige og usammenhængende – eller som han selv siger til Pram: »de er allesammen så fragmentariske. Har! Det er alle sammen Oplevelser, der ikke er blevet til noget helt, noget rundt, som nu f.Eks. Historien med Fru Stang«. <sup>143</sup>

På den anden side viser ordene »Begivenheder, der filmer forbi mig« hen til en anden passage, der også siger noget meget væsentligt om Baumanns livsfølelse:

Men nu, ja nu havde han ingen Ro. Han var ikke noget Jeg mere. Han

var blot et Optagerapparat for Begivenheder, han var et Sansebundt, som dirrede. Livet filmede forbi ham som et Landskab udenfor et Kupévindue, det vedkom ham ikke. Han fulgte nysgerrig efter det, der var interessantest. Han blev opsuget af det; men han byggede ikke i det indre. Mangelen på Konsekvens i Tilværelsen var der. Han konstaterede den. Han blev revet med af den, når den var skingrende og grel. Men den pinte ham ikke mere.

Tilværelsen var en spraglet Flade, hvor Farverne sprang.

Åh nej, åh nej, den Ro havde han ikke. Det var blot noget, han bildte sig ind. Han ønskede at være sådan. (. . .)

(. . .) Når Begivenhederne standsede, vilde han stå overfor Tomheden igen og svimle.<sup>144</sup>

Når sanserne, især synet, bliver tilstrækkelig stærkt optaget af ydre begivenheder, kommer de altså til at operere på egen hånd, uden sjælens medvirken; sanseindtrykkene eksisterer for sig, uden sammenhæng med noget andet, og mennesket kan således siges at være befriet for sin identitet, ikke mere at være noget jeg. Det er helt det samme, der senere sker i kapitlet »Tyrefægtning« i *En Kavalier i Spanien* og i *Ulykken i Vindrosen* – men begge gange viser det sig, ligesom her, at dette ikke lader sig opretholde, når de umiddelbare sanseindtryk er svundet.

Muligheden for at finde ro i det i sig selv rolige nævnes af Pram i den sidste samtale med Baumann. Han siger, at Baumann må have en kur, og da han ikke vil lære saglighed, må han have en sag at tro på. Selv om Pram siger, at det er ligegyldigt hvilken, er der to, som særlig fremhæves: katolicismen og kommunismen. Pram giver ham adresser på en katolsk præst og en habil kommunistisk teoretiker,<sup>145</sup> og den sidste, Niels Bang, opsøger Baumann virkelig. Han bliver et øjeblik betaget af det anti-individualistiske budskab i den kommunistiske trosbekendelse – det må være ordene om, at alt i den revolutionære bliver opsuget af en eneste tanke og lidenskab, der gør indtryk på ham.<sup>146</sup> Men i virkeligheden er han alt for individualistisk til således at indordne sig.

At kommunismen og den katolske kirke virkelig repræsenterer det rolige over for de voldsomme begivenheder, der repræsenterer det urolige, bliver endnu klarere ved en sammenligning med senere vær-

ker som *En Kavalier i Spanien* og *Hærværk*, hvor samme modsætning gør sig gældende. Kommunismen optræder altså i *Livets Arabesk* i to helt forskellige funktioner: som revolution og system.

Men det må på ny understreges, at det er det urolige, som mest – om end illusorisk – lokker Baumann med håbet om ro.

– Vi har hidtil talt om Baumann, som han er efter opløsningen af sit ægteskab. Selv om det som nævnt ikke lader sig gøre at give en psykologisk forklaring på hans tilstand, er det til en vis grad muligt at følge de seneste faser af hans udvikling. Fire år tidligere – før han blev gift – har han tilsyneladende været et lykkeligt menneske. Han elskede »Livets meningsløse, blussende Arabesk«, dvs. dets forening af skønhed og meningsløshed. Bag de »snørklede Tilfældigheder«, de natlige oplevelser, der fortryllede ham, lå livets »krinklede Love, der jo lignede et Kunstsmedearbejde, uberegneligt og hårdt, og dog med en indre, jærnhvas Logik«. <sup>147</sup> Man kan måske sige, at selv om livet var uden objektiv mening, havde det for ham en subjektiv: hans ubekymrede, bohemeprægede hengivelse til spillet mellem lov og tilfældighed.

Med Baumanns ægteskab ændrede situationen sig, som det fremgår af en af hans samtaler med Pram. Karen, hans kone, var forlovet, da han traf hende – men som den skeptiker og kyniker, han dengang var, tog han hende fra den anden og giftede sig med hende. Han blev så borgerlig for at kunne bevare hende, for at hun skulle tro, at det er syndigt at bryde det, som »Overnissen« har sammenføjet. Han oparbejdede en praksis og lod over for sin kone, som om han var fast i sine anskuelser. Men da borgerligheden slog ind og var ved at blive kronisk hos ham – løb hans kone sin vej. <sup>148</sup> Dette finder Baumann paradoksalt. Men han forbigår her, at han på en måde selv er skyld i hendes forsvinden. Indretningen af villaen og hans kyniske skildring af en af sine patienters sygdom har begge afsløret hans fundamentale uborgerlighed og bidraget til at fordrive Karen. <sup>149</sup> Problemet er nærmest, hvorfor Baumann i det hele taget har giftet sig. Over for Pram begrunder han det i bogens første kapitel med, at det er den eneste normale løsning, og at der ikke er anden vej. <sup>150</sup> Forklaringen er dog nok den enkle, at han virkelig har elsket Karen; herpå tyder temaet med hendes rubinkors, som efter ægteskabets opløsning er den eneste ting, han hænger ved.

Efter at Karen er forsvundet, kan han ikke mere fortsætte det bor-



gerlige liv, som han ikke tror på. Til Pram siger han nogle meget oplysende ord: »Det er jo den gamle Skepticisme, som har revet sig løs og nu er på fri Fod. For nogle År tilbage var det ligegyldigt. Dengang handlede jeg ikke. Men nu er det min Vane hver Dag at handle, og det bliver jo rent galt, hvis der ikke er noget, som hindrer mig.«<sup>151</sup> Den gamle skepticisme er den følelse af livets meningsløshed, som han havde haft før sit ægteskab og bevaret under dette, men indkapslet og neddæmpet, og som nu helt har taget magten i hans personlighed. Der er imidlertid den forskel, at han for fire år siden havde ført et vegetativt liv uden handlinger. Men hans borgerliggørelse af sig selv i ægteskabet har selvfølgelig medført, at han er kommet til at handle, til at foretage sig mange konkrete ting, der også har betydning for andre mennesker. Når han nu fortsætter med at handle – men i meningsløshedens ånd, ikke mere i den tilkæmpede borgerligheds –, er det klart, at det kan få katastrofale følger. Det må ses som et eksempel herpå, at hans sidste operationer har været »ganske sinds- svage«.<sup>152</sup> Og det er vel i erkendelse heraf, at han har skilt sig af med sin klinik.

Revolutionen kommer da på det rigtige tidspunkt i Baumanns liv. Der er netop nu det tomrum i ham, som han tror at kunne udfylde med en sådan voldelig omvæltning. Proletarernes erobring af hans villa skyldes dels hans selvopgivelse, dels revolutionen, der nærmer sig. Den udvikling, som han delvis selv har sat i gang, tager imidlertid magten fra ham, og først da han er blevet smidt ud af sin villa, driver han for alvor i armene på revolutionen.

Jørgen Baumanns erotiske liv forstærker hans følelse af livets meningsløshed. Vi har allerede set hans udtalelser om sine fragmentariske oplevelser, og to gange fremkalder hans forbindelse med en kvinde billedet af Majas slør, tanken om virkelighedens evige skiften, evige bedrag, evige gentagelse.<sup>153</sup> Der er imidlertid grund til at tro, at rækken af Baumanns nederlag over for kvinder udelukkende udspringer af hans egen svaghed – den svaghed, som selvfølgelig, *psykologisk* set, også ligger bag hele hans følelse af uro, angst og svimmelhed. Der er altså en dybere sammenhæng mellem hans erotiske oplevelser og det fuldstændige tab af hans borgerlige status.

Fru Baumann har søgt efter en stærk mand, og det er grunden til, at hun er gået fra sin mand til maleren Josephsen og fra Josephsen til

proletaren Ibald – det fremgår utvetydigt af en passage i bogens slutning:

Men hun følte Ibalds Hånd trykket fast i sin. Hun følte det som en Befaling, hun følte sig omringet af hele hans Personlighed med de mørke, brutale Øjne i det lysende, blege Ansigt. Og hun huskede sin Mands korte, tykke Hånd, som var blød, og hun huskede Josephsens store Hånd, som kunde ryste af Nervøsitet, og hun følte Ibalds Hånd, hun så, hvor smuk den var, hvor rolig den var.<sup>154</sup>

Men det samme antydes allerede i bogens første kapitel, aftenen før hun flygter med maleren. Hun spørger sin mand, om han vil danse, og da han først vil senere, svarer hun trist, at så er det for sent.<sup>155</sup> Lidt senere synger hun en vise, hvis idé er, at den kvinde, der venter på kærligheden og spørger, hvad kærligheden er, aldrig kommer til at opleve den.<sup>156</sup> Det er klart, at fru Baumann vil undgå denne skæbne, og at hun kun mener at kunne undgå den ved at flygte fra sin utilstrækkelige ægtemand.

Men heller ikke nogen af de andre kvinder, Baumann træffer, formår han virkelig at erobre. Elise, fru Stang, frk. Langebæk – de forbliver fremmede for ham, og den gensidige desillusionering indtræder hurtigt efter den seksuelle forening.

Det er da naturligt, at Baumann føler sine erotiske oplevelser som en række af gentagelser. Der er imidlertid visse ejendommeligheder ved dette tema, som trænger til en forklaring. Billedet af fru Baumann er af en mærkelig sammensat natur. På den ene side er hun skildret som en smuk og fornem dame, med særlig fremhævelse af hendes klangfulde, harmoniske, sølvklare latter. På den anden side oplyses det allerede i første kapitel, at hendes mund er »en lille, rød Vrængning under en altfor lang Næse« – hvilket i slutningen af bogen varieres til, at det er en dame »med en temmelig lang Næse og en Mund som en rød Vrængning«.<sup>157</sup> Hos koblersken Susanne genfinder han denne mund, »en lille, rød-blå Vrængning under en altfor lang Næse«. Den minder ham, siges det, om en kvinde, som han engang havde elsket og vistnok var blevet gift med, men som senere var løbet sin vej med en kubistisk maler. Ligheden finder han uforståelig og er ubehageligt berørt af denne vision af »den elskedes Åsyn, forvrænget og

uhyggeligt råt«. <sup>158</sup> Det mærkelige er, at fru Baumanns ansigt også i sig selv er forvrænget; det ser altså ud, som om hun heller ikke er den rette. Under sygdomsfantasier kort efter glider billedet af Susanne igen sammen med billedet af Karen, der på ny omtales som »den Kvinde, som løb bort med en lang Kubistmaler«. Han fatter ikke forbindelsen mellem de to; det er ingen karakterlighed, kun et eller andet tilfældigt træk, der skaber denne enhed, »hvor Kærlighed og Væmmelse strømmede sammen«. <sup>159</sup> Lidt senere fantasierer han om, at han går ind ad den ene dør efter den anden. »Og der sad hun atter, den fremmede Kvinde, han havde været gift med. Hendes Ansigt var roligt. Det vrængende Træk om Munden var borte, var ligesom skræmt bort af et sælsomt, blødt Smil, han ikke forstod.« Hun ser ud til at være sytten år, og det er formentlig luderens Elise, der sidder ved hans seng. <sup>160</sup> Men det ser ud, som om Baumann her, i fantasien, møder den ideale kvinde, som virkeligheden aldrig kunne give ham – heller ikke i Karens skikkelse. – På det mere realistiske plan kommer det erotiske gentagelsesmotiv frem ved bruddet med fru Stang – og da Elise kommer til at gentage, »ubevidst parodierte«, en af hans kones vaner. <sup>161</sup>

Baumanns erotiske liv har altså to særegne momenter: gentagelsen og fremmedheden over for kvinden, den manglende forståelse af hendes væsen. Disse to træk hænger sammen. Fremmedheden bevirker, at han ikke kan forstå, ikke elske, ikke erobre hver kvinde for sig. Derfor vil alle hans kærlighedsoplevelser blive fragmentariske og fragmentariske på samme måde, derfor vil de føles som gentagelser.

*Livets Arabesk* er i ret høj grad præget af symbolik, og et af de vigtigste symboler er Baumanns villa, der, som det flere gange siges, skal udtrykke hans livsopfattelse. Villaen består af to meget forskellige dele: en række store, øde, kolde sale og et ottekantet »rædselskabinnet« uden vinduer midt inde i huset, med urolige, fantastiske, spraglede malerier og masser af såkaldte bi-ba-bu-dukke. De første skal udtrykke Baumanns idé om livets og verdens bundløshed, det sidste hans følelse af menneskers og begivenheders spraglede meningsløshed. <sup>162</sup> Men hvordan skal denne dobbelthed forstås? Det spørgsmål stiller Pram sig selv. Umiddelbart synes han ikke, at rædselskabinettet, »en diliristisk [sic] Kærne« i huset, er tilfredsstillende som et »Sluttre-

sultat af alle de øde Værelser«. Han spørger: »Hvor var Villaens Sjæl? (. . .) Han øjnede en Majestæt, en Majestæt omgivet af Kulde, der blændede som Ild, og han øjnede en Nar i sammenlappet, spraglet Dragt, hvor Farverne meningsløst forfulgte hinanden. Men hvor var Synthesen?«<sup>163</sup> Pram finder først noget senere samme aften et svar: »Var det ikke som med Menuetten i Rococotiden? Var det ikke et Drilleri mod de dybsindige? Gå bare gennem alle de store Sale i de altfor lyse Farver, gå bare gennem Kulden, søg bare, selv om I bliver svimle i det tomme, bundløse Rum! Søg bare, og I skal finde. Se, her er det, I søgte! Bi-ba-bu!«<sup>164</sup> Man kan måske da konkludere således: de store, kolde, tomme sale og rædselskabinetet afspejler begge erkendelsen af tilværelsens meningsløshed, men udtrykker to forskellige reaktioner på den: den ene alvorlig, grublende, filosofisk, den anden humoristisk, drillende, vrængende. Begge dele røber sider af Baumanns personlighed. Det er den samme dobbeltheden, der er udtrykt i digtet *Min Pibe* med billedet af digteren, der er »halvt en Tænker, halvt en Nar«.<sup>165</sup>

Men i mellemtiden har Baumann selv hjulpet Pram på vej til forståelsen. De taler om månelysen, som Baumann finder skeptisk og bundløst; han forstår, at rokokoen sværmede for det: »De levede jo uden Bund, de Rococomennesker. Det var vel derfor, der var så mange Snørkler i deres Stil. Hvorfor ikke slå Tiden ihjel med at gøre Liegyldighederne indviklede? En Menuet? Er den ikke at betragte som en Art Drilleri mod den overvættes Følsomhed, som de følte var lige så uforståelig som Rummets Uendelighed?«<sup>166</sup>

Baumann har altså på en måde handlet som en kunstner, idet han har skabt et ydre udtryk for sin livsopfattelse, og han siger også selv, at han havde tænkt sig villaen som »et Digt, der udtrykker alt det væsentlige«. <sup>167</sup> Tom Kristensen har defineret arabesk som »kunstnerisk udformet meningsløshed«, <sup>168</sup> og ud fra denne definition er Baumanns villa virkelig en livets arabesk.

Men betegnelsen bi-ba-bu bruges også om andet end dukkerne. Som læge har han oplevet misfostre og vanskabninger, som han følte som bi-ba-bu, og hans egne sidste operationer havde nærmet sig dette begreb. <sup>169</sup> Gæsterne i hans hus omtales som levende bi-ba-bu. <sup>170</sup> Men også Elise og Ibaldestemples som bi-ba-bu-dukker. Baumann har en bi-ba-bu i gul kjole og med rødt kors på maven. <sup>171</sup> Men samtidig går



Elise med en gul kjole,<sup>172</sup> og på et vist tidspunkt bærer hun også et rubinkors. Ibald optræder med tigersgul vest og er forøvrigt allerede i broder Johannes' drøm klædt i gult.<sup>173</sup> Også mere direkte siges det, at de to hører med til husets samling af rariteter.<sup>174</sup> En stor del af de mennesker, Baumann er i berøring med, er altså kun dukker for ham. Pram har ret i, at han trænger til mennesker, der ikke er bi-ba-bu'er.<sup>175</sup> Det er muligt, at også fru Karen Baumann for sin mand kun har været en bi-ba-bu: man husker hendes vrængede mund, og det vrængede er netop karakteristisk for bi-ba-bu'erne. Det er en del af Baumanns skæbne, at han har vanskeligt ved at få et menneskeligt forhold til et menneske.

Bi-ba-bu-symbolikken fører over i benyttelse af motiver fra pantomime-teatret. Denne benyttelse er af begrænset omfang, men det er påfaldende, at allusionerne (med en enkelt undtagelse) er samlet på to-tre sider.<sup>176</sup> Disse to-tre sider er en del af skildringen af den fest-aften, da Pram når frem til en fortolkning af Baumanns villa. Baumann er tiltrukket af nogle af de kvindelige gæster, men føler samtidig det økonomisk beregnende i deres erotik, og dette udtrykkes således: »Har Påfuglen ikke en spraglet Hale, som slår blå, metalliske Hjul fulde af hvirvlende Ildøjne; men har den ikke også et råt Skrig?« Om Thorkild Christensen hedder det, at han har fødder som harlekiner på franske malerier. Baumann sammenligner en af sine bi-ba-bu-dukker med Pjerrot. Endelig omtales, som vi har set, den ene del af villaens sjæl – og altså af Baumanns – som »en Nar i sammenlappet, spraglet Dragt, hvor Farverne meningsløst forfulgte hinanden«, dvs. en harlekin. Her er pantomime-motivet altså knyttet til hovedpersonen selv, og det samme er tilfældet senere i bogen, hvor den dansende Baumann kaldes en »Falstaff med Harlequins Ben«.<sup>177</sup>

Meningen synes klar. Når mennesker skildres som deltagere i en pantomime-komedie, er de ikke længere mennesker, men dukker. Det er ikke tilfældigt, at det netop er en form for maskekomedie, der er tale om. Det maske-motiv, der spiller så stor en rolle ikke mindst i *Hærværk*, antydes også her. Baumann bærer maske, siges det flere steder, og han opfatter også ved en enkelt lejlighed andres ansigter som masker.<sup>178</sup>

Under den omtalte fest forekommer endnu et symbol. Man hører en slags skramlende og larmende musik, der opfattes som et gitter –

og straks efter flere gitre – af disharmonier. Man må ind igennem disse gitre, som der bliver stadig flere af. For inde bagved toner en stor, blank klokke, der bevæger sig roligt frem og tilbage og drøner den ro, man længes imod – den melodiske klokke, hvis rene klange ville fylde én, gøre én stor og rund. Dens lyd er som at *stå* på jorden. Men det er umuligt at komme gennem gitrene ind til den.<sup>179</sup> Den tanke, at det skulle være muligt gennem disharmonierne at nå frem til harmoni, gennem det urolige til ro, afvises altså. Stedet må sammenholdes med den tidligere omtalte fantasi, hvor Baumann går gennem den ene dør efter den anden og til sidst møder en kvinde, der ligner hans kone, men uden det vrængende træk ved munden. Da fru Baumann til sidst dukker op igen ved revolutionsfesten i villaen, står der om hende: »Og igennem Larmen klang den sølvklare Latter; den jublede i en Hån, der blev potenseret ved Latterens klingende Skønhed; den var en Sølvklokke, der tonede med en himmelsk Skønhed, men tonede Foragt.«<sup>180</sup> Fru Baumann er altså, i det mindste på det erotiske område, den sølvklokke, den ro, man længes efter. Men det er måske ikke den faktiske fru Baumann, der er klokken, men en idealiseret udgave af hende, som kun eksisterer i hendes mands fantasi. Eller også er hun i hvert fald utilgængelig bag gitrene: klokken toner med hån og foragt.

De vigtigste af de andre mandlige personer – Pram, Ibal, broder Johannes – har alle deres funktion som parallel eller modsætning til Baumann. Den ironiske, stilfærdige, rolige, drilagtige Pram<sup>181</sup> udgør en markant kontrast til hovedpersonen. Samtidig er han Baumanns fortrolige, den eneste, som denne kan drøfte alvorlige ting med. Herigennem gør forfatteren det muligt, at der kan føres samtaler på højt niveau om Baumanns problemer: den intelligente Pram er den eneste af bogens personer, der virkelig kan være med til at diskutere dem. Pram siger, at skønheden er roen midt i revolutionen, det rolige i det urolige, og han mener, at kunsten beror på denne dobbeltheds.<sup>182</sup> Og da revolutionen kommer, er Pram netop i denne situation: roen midt i revolutionen. Baumann besøger ham på hans værelse, der er som en rolig ø midt i et frådende hav. Forfatteren gør selv opmærksom på, at dette værelse ligesom Baumanns villa er et udtryk for sin beboers personlighed.<sup>183</sup> Det skal tilføjes, at det klart fremgår, at Prams ro er tilkæmpet, hvilket naturligvis giver personen større dybde.

Mens Pram er Jørgen Baumanns kontrast og *confident*, er broder Johannes en parallel til ham. Hans problem er som Baumanns, at han må handle for at få udløsning for sin urolige sjæl, for ikke, som han selv siger, at blive ædt op af for meget jegstof, dvs. sjæl.<sup>184</sup> Også han søger altså ro i det i sig selv urolige, og det stemmer godt med, at han har forladt den katolske kirke, det i sig selv rolige, der åbenbart ikke kunne give ham ro. Han betragter angsten som nødvendig, for at mennesker kan blive mennesker i guddommelig forstand. Og den vil revolutionen kunne bringe.<sup>185</sup> Denne angst kommer han selv til at opleve, da han bliver forfulgt af politiet, og den er nær ved at overvælde ham. Men stadig mener han, at angsten er nødvendig, for at han kan nå frem til klarhed og salighed. Han kaster da sin kærlighed på Ibald, der bliver hans yndlingsdiscipel. Han har, mener broder Johannes, det mod og den ro, der gør, at han kan sejre uden angst, og sådan er han, fordi han tilhører folket.<sup>186</sup> Munken kalder ham senere en »Hulhed, jeg har fyldt med mig selv«. <sup>187</sup> Ibald er tom, og meningen synes at være, at broder Johannes har fundet en slags beroligelse ved at lægge noget af sig selv ind i ham.

Efter politiets forfølgelse har broder Johannes en drøm, der må tolkes symbolsk.<sup>188</sup> Den begynder meget naturligt som en angstdrøm: han bliver forfulgt i en gade, der gradvis indsnævres og til sidst viser sig at være blind.<sup>189</sup> Mens han løber, begynder der at dryppe blod fra ham, og blodet forvandles til valmueblade. Disse blade er »unyttige i al deres Skønhed«, »lykke-hykleriske«, »lykke-løgnagtige som al Skønhed«. De er som arabesken, der netop kaldes »unyttig og skøn«. <sup>190</sup> De hører med andre ord under æstetikken, og broder Johannes føler dem som »en sammenkrøllet Erstatning for Drømmen om Verdensforløsning«.

Der følger nu i drømmen en scene, som er inspireret af *Johannes' åbenbaring*, hvor det om de talløse rytterskarer under den store ødelæggelse hedder: »Og i mit syn så jeg hestene og rytterne således: de havde ildrøde og sortebå og svovlgule brynjer; og hestenes hoveder var ligesom løvehoveder, og ud af munden på dem stod ild og røg og svovl.« <sup>191</sup> Broder Johannes opdager, at han ved valmuebladenes hjælp kan gå igennem muren, der spærrer for gaden. Han møder her i tre celler bag hinanden tre mænd, han kender. Den første er hans mode-rate tilhænger Kristian Liebiger, der er i violblå dragt, den anden



kommunisten Birk, som bærer en ildrød dragt, og den tredje Ibald, der er i svovlgult. Den blå og den røde farve symboliserer selvfølgelig henholdsvis kristendommen og kommunismen, mens den gules betydning er mindre klar (er det helvede, der hentydes til med ordet »svovlgul«?). Til dem alle stiller broder Johannes spørgsmålet: »»Vil du have et Valmueblad; så kan du gå gennem Mure og forløse Alverden?«« De afviser det alle tre, hver med sin begrundelse. Liebig siger: »»Det er ikke Valmueblade. Det er Blod.«« og viser derved sin fredsommelige holdning, som hans navn vel også skal antyde. Kommunisten svarer tværtimod, at det jo kun er valmueblade og ikke blod, og endelig beder Ibald om hellere at få et brækjern. Bag Ibalds celle ser broder Johannes den blå himmel blive rullet sammen og stirrer ud i det »bundløse, farveløse Rum«. Han kaster valmuebladene ud, men efter at have lyst et øjeblik sluges de af intetheden. Bag sig hører han de tre mænd le, og Ibald ler højest.

Dette må tolkes på følgende måde: ingen af de tre, den kristne, kommunisten og proletaren, vil for alvor følge broder Johannes og bringe verden forløsning – og denne forløsning ligger også uden for hans egen evne. Han bliver desillusioneret, mister endog evighedshåbet (himlen, der rulles sammen) og konfronteres på ny med det tomme rum, der er årsag til hans uro. Det er i fortsættelse af dette, at broder Johannes, da revolutionen kommer, hører en hånlige latter og siger, at det er forgæves at komme med valmueblade.<sup>192</sup>

Selve vandringen gennem mure skal naturligvis genkalde Baumanns omtalte vandring gennem døre. Også her er der et rødt kronblad, som daler ned.<sup>193</sup> Ligeledes må man tænke på den musikalske vandring gennem gitre.

Broder Johannes er da ligesom Baumann skuffet i sit håb om personlig forløsning, skuffet af revolutionen – og skuffet af Ibald, fra hvis primitive, usammensatte natur de begge har håbet på en fornyelse.

Det er ikke noget tilfælde, at det netop er *Johannes' åbenbaring*, der har inspireret denne fantasi. Den er det, der ligger til grund for broder Johannes' forestilling om verdensbranden, der skal komme. En nærmere undersøgelse viser da også, at ud over den nævnte drøm citerer broder Johannes fem gange dette bibelske skrift.<sup>194</sup> Tom Kristensen selv har jo senere vist sin interesse for åbenbaringsbogen ved at oversætte den til den version af *Det ny testamente*, som en række



danske forfattere i fællesskab udsendte i 1940.<sup>195</sup> På den anden side kan sammenkædningen af nytestamentlige motiver og moderne forhold sidestilles med nogle af digtene i *Fribytterdrømme*. Den blasfemiske tone, der her slår igennem, er dog kun antydnet i *Livets Arabesk*.

Det er ikke nødvendigt at sige meget mere om Ibald. Han skuffer både Baumann og broder Johannes, fordi han ikke for alvor bringer nogen fornyelse for dem personlig eller for samfundet. Proletaren vil nyde godt af den borgerlige samfundsorden, så snart det er muligt. Han beslaglægger ikke Baumanns villa for folket eller revolutionen, men vil selv have den. —

Bogens komposition er enkel og logisk. I begyndelsen er de to klasser, Baumanns og Ibalds, adskilte, og det er derfor naturligt, at der i 1. del skiftevis er et Baumann-kapitel og et Ibald-kapitel. Der er dog en enkelt person, som er fælles for de to grupper af kapitler: det er Elise. Det er hende, der forbinder de to verdener — det er luderens, der formidler forbindelsen mellem sin alfons og sin kunde. I 2. del nærmer revolutionen sig, de to miljøer er ikke længere adskilt, men Ibald har trængt sig ind i Baumanns villa. Sammenblandingen illustreres i øvrigt ikke alene af Baumanns forbindelse med Ibald og Elise (og hans møde med broder Johannes), men også af fru Baumanns betagelse af Ibald.

Den spaltede komposition i 1. del minder om *En Anden*, der ifølge Tom Kristensen selv på dette punkt er påvirket af Emil Bønnelyckes *Spartanerne* fra 1919.<sup>196</sup> Bønnelyckes roman giver i kapitler, der blandes mellem hinanden, tre parallelle fortællinger fra det antikke Grækenland, fra en front under 1. verdenskrig og fra Danmark. Selv om eksperimentet i *Livets Arabesk* er meget mindre, er det tænkeligt, at der allerede her kan foreligge påvirkning fra *Spartanerne*.

— *Livets Arabesk* betegnes almindeligt som en ekspressionistisk roman. Ordet må i denne forbindelse betyde, at der ved mange lejligheder gengives rent subjektive sanseindtryk, især synsindtryk, som ikke eller kun delvis svarer til noget faktisk eksisterende. Særlig karakteristisk for *Livets Arabesk* og for Tom Kristensens ekspressionistiske digtning i det hele taget er, som påvist af Søren Hallar, skildringer af farver i bevægelse. Det er imidlertid ikke sådan, at hele bogen er ekspressionistisk i denne forstand. Store dele af den, først og fremmest replikafsnittene, men også meget andet, er i en mere almindelig

realistisk stil. Det må endvidere bemærkes, at en væsentlig del af de ekspressionistiske partier forekommer enten ved gengivelse af musik og malerkunst eller ved beskrivelser af sjælelige og legemlige tilstande, der på en eller anden måde adskiller sig fra det normale.

To steder i bogen forekommer fantasier hos personer i bevidstløs tilstand. Den første opleves af Baumann (1. del, kap. VII), efter at han har fået slag i hovedet, den anden er broder Johannes' tidligere omtalte angstdrøm (1. del, kap. XII). Fælles for dem er, at de ekspressionistisk skildrede syner har et udgangspunkt i de faktiske omgivelser i det værelse, hvor personerne opholder sig. En slags syn, men denne gang i vågen tilstand, er Ibalds fantasi om broder Johannes. Ved afslutningen af den siges det karakteristisk nok, at Ibald raver hen mod en stol og sætter sig med hånden for øjnene – og broder Johannes spørger, om han er syg.<sup>197</sup> Samme Ibald oplever senere et storslået farvesyn, da han – som tidligere Baumann – har fået et slag i hovedet.<sup>198</sup> En udpræget ekspressionistisk skildring som den fra Susannes bordel, set med Baumanns øjne, har som basis alkoholisk og seksuel beruselse.

Alle disse ekspressionistiske glansnumre er altså knyttet til, oplevet af de tre af de fire mandlige hovedpersoner. Det samme kan på en måde siges om Baumanns malerier, der jo er valgt af ham selv.<sup>199</sup> At Pram stort set ikke er udsat for psykisk betingede ekspressionistiske syner, kan ikke overraske.<sup>200</sup>

Der er endnu en typisk ekspressionistisk scene – og den opleves af Ibald og tre kammerater. Det er den natlige brændevinsbrænding, der af de fire føles som religiøst højtidelig.<sup>201</sup>

– De ekspressionistiske skildringer gives altså ikke af forfatteren som sådan, men opleves af personerne og bidrager i ret høj grad til at karakterisere disse. Der skal ikke her foretages en nærmere undersøgelse af farvebenyttelsen i *Livets Arabesk*: en sådan analyse kan man finde i Hallars bog om Tom Kristensen. Derimod er der grund til at understrege, at farverne i flere tilfælde optræder væsentlig uafhængige af de farvede ting; for iagttageren frigøres de ligesom fra tingene. Her skal gives et par eksempler:

Der vældede et Fald af Farver, fra Damernes Kjoler, der flød på Gulvet, fra et broncegult Liv, fra blå Bånd, og en rød lilla Hat, der flød

trægt som en fed Oljefarve. Alt drev som Åkander på de persiske Tæppers brogede Vande, hvor mørkerødt flød langs med sort<sup>202</sup>

Det er fra Susannes bordel. Og Baumanns malerier beskrives således:

Og ude i Horizonten kantede de moderne Billeder af Sted i en skærende Hvirveldans, Trekanter dolkede Cirkler, Cirkler savede i et Stråsæde, porcelænsblå Skæl fæg hen over hvidt, og en grøn Jæger var ved at gå af Led. De væltede hele Portaler af Farver ned gennem Tobaksrøgen, rødt knitrede op langs lysere rødt, og gult sivede ned langs blå, og sort stod roligt og centrumsfast som et Drab, der er fuldbyrdet, et Drab af alle Farver.<sup>203</sup>

Når denne isolering af farverne fra genstandene kunne komme til at spille en rolle i Tom Kristensens digtning, har det en dobbelt årsag. Dels er det i overensstemmelse med hans allerede omtalte tilbøjelighed til at gøre oplevelser til rene synsindtryk og således tømme dem for deres sjælelige indhold. Dels svarer det til en tendens i den ekspressionistiske malerkunst. I denne forbindelse må man også nævne de ikke få steder i bogen, hvor indtryk af kubistisk maleri ligger bag skildringerne.<sup>204</sup> Der er her ikke tale om farver i bevægelse, men i høj grad om, at synsindtrykkene – form og farve – for betragteren løsrives fra deres betydning.

– I det følgende vil vi forsøge at gøre rede for de litterære forudsætninger for *Livets Arabesk*, idet vi først omtaler de direkte kilder og derefter skildrer den mere almene baggrund for romanen.

I en artikel fra 1955<sup>205</sup> har Tom Kristensen fortalt, at han i sekstenårsalderen som følge af en øjenlidelse oplevede forskellige subjektive synsindtryk, altså levede »i en ekspressionistisk verden, før man kendte ekspressionismen«. Han blev grebet af angst for blindhed, og denne angst styrkedes af læsningen af Kiplings roman *Lyset der sluktes*, som handler om en ung mand, der bliver blind. Tom Kristensen nævner det ikke selv, men der er i denne bog beskrevet en form for subjektive synsoplevelser, som skulle få betydning for digteren. Det er de syner, som man kan se bag lukkede øjenlåg (eller ved vedholdende stirren). Da hovedpersonen i Kiplings bog har fået at vide, at han



bliver blind, vil han prøve, hvordan det er, lukker øjnene → »og flam-mende Kommaer og Fyrværkerisole flød inde bag Øjenlaagene. Men naar han saa ud over Parken, var der ikke noget i Vejen med Synet. Han kunde se fuldkommen klart, indtil en Række langsomt roterende Fyrværkerisole pludselig gled forbi hans Øjne«. <sup>206</sup> Her er vi endnu fjernt fra enhver mulighed for direkte indflydelse på *Livets Arabesk*. Men så nævner Tom Kristensen, at han omkring 1. verdenskrigs afslutning faldt over to bøger, Chr. Sarauws *Goethes Augen* og Hermann Bahrs *Expressionismus*, der gjorde ham »mere interesseret i øjets skaberkraft end nogensinde før«. I det følgende citerer han det sted i *Livets Arabesk*, hvor broder Johannes i drømme ser en valmue, der taber de røde blade, men evigt fornyr sig. Dette syn, siger Tom Kristensen, havde han kunstigt frembragt hos sig selv ved at lukke øjnene og trykke med pegefingern på det højeste sted af øjeæblet.

At der skulle være nogen sammenhæng mellem denne passage i romanen og de to omtalte bøger, siger digteren ikke noget om. Det er der imidlertid. Sarauw citerer i *Goethes Augen* (1919) et sted hos Goethe, der viser dennes evne til med lukkede øjne vilkårligt at fremkalde et syn af en blomst, af hvilken der udfolder sig stadig nye blomster. Det nævnes, at Goethe kun havde dette syn i forbindelse med planter – og det understreges, at hans evne til med lukkede øjne at se billeder for sig var helt usædvanlig. <sup>207</sup> Sarauws bog går i øvrigt netop ud på at vise, hvilken betydning denne evne havde for Goethes digtning og for hans filosofiske og religiøse ideer, og det er vel ikke mindst derfor, den har kunnet inspirere Tom Kristensen. Det har også været stimulerende for ham at få at vide, at Goethe ligesom han selv var et »øjenmenneske«. <sup>208</sup> Også den første del af broder Johannes' drøm, hvor han går i en gade, der stadig indsnævres, synes påvirket af *Goethes Augen*. Sarauw citerer et sted fra Goethes *Briefe aus der Schweiz*, hvor det hedder: »Der Gedanke, dass man immer enger und enger zwischen ungeheuren Gebirgen eingeschlossen wird, gibt der Imagination graue und unangenehme Bilder«. <sup>209</sup>

Ved et mærkeligt træf fandt Tom Kristensen også i Hermann Bahrs *Expressionismus* (1916) Goethe-citatet om blomsten, der bestandig fornys. <sup>210</sup> Men her var citatet og hele spørgsmålet om det indre og det ydre syn sat ind i en meget bredere sammenhæng, der måtte være af største interesse for den unge ekspressionistiske digter. Malerkunstens



historie, hævder Hermann Bahr, er se-mådens historie. For ur-mennesket er kunsten et middel til at værgе sig mod naturen, som han er angst for. Han skaber derfor kunsten ud af sig selv uden at efterligne naturen. Hos grækerne bliver det omvendt; de frygter ikke mere naturen, men får tillid til den, går ind i den og identificerer sig med den. Nu opstår det klassiske menneske, der ikke opfatter den ydre objektive verden som noget fremmed, men i den finder billeder, der svarer til dets egne følelser. Kristendommen har trods sit budskab ikke ændret noget ved dette: det klassiske menneske har levet videre i den vestlige verden, og impressionismen betegner dets fuldendelse.

Det er det indre øjes syn, siger Bahr, der er grundlaget for ekspressionismen, og det ydre øjes syn, der er grundlaget for den klassiske kunst og dermed også for impressionismen. Men som han har betragtet ur-menneskets kunst og grækernes kunst som udtryk for de pågældende tiders livsfølelse, ser han den ekspressionistiske kunst som et udslag af nutidens desperation. Ingen tid har været så nær ved gru og angst, så fjern fra glæde og frihed. Mennesket skriger efter sin sjæl, hele tiden bliver et eneste nødskrig. Også kunsten skriger med, den skriger om hjælp, den skriger efter ånden: det er ekspressionismen.<sup>211</sup>

På tre punkter står denne analyse af ekspressionismens egenart Tom Kristensen nær. For det første sammenhængen mellem kunst og liv; Baumann f.eks. har jo virkelig en »ekspressionistisk livsanskuelse«. For det andet fremhævelsen af øjet, synet, det visuelle som det afgørende i den ekspressionistiske kunst – det er en selvfølge for Bahr, der skriver om billedkunsten, men Tom Kristensen har nok uden videre overført synspunktet til digtningen. For det tredje modsætningen til den klassiske harmoni, der i *Livets Arabesk* manifesterer sig i scenerne med Pram og i *Fribytterdømme* bl.a. i *Landet Atlantis*.

– I *Aabenhjertige Fortielser* siger Tom Kristensen, at Chesterton sammen med Dickens har påvirket *Livets Arabesk*.<sup>212</sup> Det er umiddelbart helt uvist, hvad han tænker på, men her skal gøres et forsøg på at give en forklaring. Chesterton har skrevet en bog om Dickens, og da Tom Kristensen flere gange nævner denne, er det rimeligt at undersøge, om man her kan finde gådens løsning. Den vigtigste omtale af den har vi i en anmeldelse af Christian Ellings *Man læser Dickens*,<sup>213</sup> hvor den kaldes »en genial bog af K. G. Chesterton, der simpelt hen lærte os at læse ham paa en ny maade: hans psykologi er en

mytologi og hans londonerbeskrivelser er *mooreeffoce*«. Dette ord defineres af Tom Kristensen som »den oplevelse af alle de døde tings fornyelse, man kommer ud for, naar man sidder inden for vinduesruden i et »coffeeroom« og læser *coffeeroom*-bogstaverne baglæns«. I øvrigt skriver han, at »husene i Dickens' romaner er lige saa levende som menneskene (...) Dickens var en meget stor symbolist, som nok vidste, hvad han gjorde, naar han anbragte røde gardiner for vinduerne i en lejlighed eller aabnede udsigten til en tredjedel af et kirkeur mellem husgavlene«. <sup>214</sup> Interessant er det, at Elling i første kapitel af sin bog gør opmærksom på den hos Dickens almindelige overensstemmelse mellem personerne og deres boliger – ganske som i *Livets Arabesk*. Også to andre omtaler af Chestertons værk, fra 1936 og 1957, fremhæver det *mooreeffoc'e* hos Dickens. <sup>215</sup> – Den for os mest interessante passage i bogen understreger, at de ting, personerne hos Dickens omgiver sig med, også deres huse, er symboler på deres sjæle. <sup>216</sup> Det er da sandsynligt, at påvirkningen fra Chesterton og Dickens skal søges på dette punkt.

Vi har hidtil talt om kilderne til bogens ekspressionistiske symboldannelse. Ved siden af disse fortsætter den indflydelse fra Johannes V. Jensen, som kunne påvises allerede i *Aage Veeg*. Henning Kehler erklærede i sin anmeldelse af *Livets Arabesk* uden nærmere specificering, at bogen rummede »Eftersnak fra *Hjulet*«. <sup>217</sup> Det væsentlige lighedspunkt mellem de to romaner ligger i sammenknytningen af religion og politik (under en strejke) hos en selvbestaltet, pludselig opdukkende lederskikkelse og derefter denne lederskikkelses personlige undergang. Men rigtignok med den forskel, at medens Evanston er en modbydelig hykler, appellerer den oprigtige, men svage broder Johannes mere til læserens medlidenhed. Endvidere er der en helt åbenbar påvirkning fra *Kongens Fald*. Umiddelbart før sin død genoplever Axel i tankerne en række bittesmå enkeltheder fra sit liv, og nøjagtig det samme er tilfældet med Baumann, da han skal dø. Til yderligere bekræftelse er en trøje, de engang har gået med, i begge tilfælde blandt de erindrede træk. <sup>218</sup>

– Ekspressionismen trådte senere frem i den danske prosa end i lyrikken og er på dette område et endnu mere kortvarigt fænomen. Bønnelyckes *Spartanerne* (1919) er den første ekspressionistiske roman i Danmark, <sup>219</sup> men det er en ekspressionisme, der er meget for-

skellig fra den, man finder i *Livets Arabesk*. Gentagelser, opremsninger og entusiastiske udbrud er dens mest iøjnefaldende kendetegn. Som i Tom Kristensens roman er den moderne malerkunst hyppigt nærværende, og der er eksempler på kubistisk opfattelse af omgivelserne. Men som helhed er udnyttelsen af de muligheder, der her findes, meget naiv. Den består ofte i henvisninger til bestemte kunstnere eller endog teoretikere, som sandt at sige ikke passer ret godt til de temmelig jævne soldater, der er bogens jeg-figurer. Hvad skal man stille op, når der pludselig tales om »det *Huntington-Wright* i sine Analyser af Kubismen kalder: Symmetrien i Bevægelse«<sup>220</sup> Al den lærdom virker mest som lånte fjer. Benyttelsen af malerkunst har hos Tom Kristensen i langt højere grad en organisk sammenhæng med bogen, og dette er symptomatisk: *Livets Arabesk* er et meget sikrere, mere gennemtænkt og gennemkomponeret arbejde.<sup>221</sup> Hertil kommer, at den borgerlig-idylliske, noget sentimentale tone, der slår igennem rundt omkring i *Spartanerne* – som så ofte hos Bønnelycke –, står dårligt til den tilstræbt moderne form.

Alt dette betyder dog ikke, at Bønnelyckes debutroman har været uden indflydelse på Tom Kristensens – men så har den sidstnævnte i hvert fald fået noget mere modent og sikkert ud af påvirkningen. Det er forøvrigt tænkeligt, at der i et enkelt tilfælde foreligger et detail-lån. I 1. dels kap. XI giver Bønnelycke en ekspressionistisk skildring af en såret frontkæmpers bevidsthed; Baumanns sygeleje efter slaget i hovedet giver anledning til en analog beskrivelse (1. del, kap. 7). Det gentagne »Dryp! Dryp!«, der går igennem begyndelsen af Tom Kristensens kapitel, findes også i *Spartanerne*.<sup>222</sup> Men også denne scene har Tom Kristensen fået noget kunstnerisk mere raffineret og idé-mæssigt mere betydningsfuldt ud af.

Ekspressionistisk prosa havde Bønnelycke allerede skrevet i *Asfaltens Sange. Prosafragmenter* (1918), der dog ikke har noget af den maleriske opfattelse i *Spartanerne* og i *Livets Arabesk*. Ellers spænder den over mangt og meget: begejstring for storbyen København; futuristisk teknik-dyrkelse og foragt for den europæiske kultur (Shakespeare og Michelangelo affærdiges); rejselængsel og snobbet kosmopolitisme; hyldest til det idylliske, sommerlige Danmark. Alt i alt må man sige, at det futuristiske m.m., der især forekommer i bogens begyndelse, synes at ligge på overfladen. Hovedindtrykket er, at for-



fatteren er en naiv, sværmerisk, borgerlig idylliker.

Ekspressionismen fortsætter i to værker fra 1920, *Aurora. Roman* og *Joschja Ogoll. Novelle*, men mere afdæmpet, især i den sidste. *Aurora* er en allegori, der skal vise, at eventyret er i hverdagene, både i glæde og i sorg. Bogen viser stedvis en ekspressionistisk farveopfattelse, og der er tale om malerier i en slags dramatisk-ekspressionistisk maner. Der optræder en alfons og en skøge, men i tragisk-romantisk belysning, helt forskelligt fra *Livets Arabesk*. Mere interessant er *Joschja Ogoll*. Her gennemspilles bevidst et tema, som har været latent i en række af Bønnelyckes tidligere værker: modsætningen mellem hjemme og udve, mellem det sentimentale, barnligt uskyldige, borgerlig-idylliske på den ene side og det moderne, køligt verdensmandsmæssige på den anden – kort sagt mellem den, Bønnelycke egentlig var, og den, han gerne ville være.

I romanen *Margrethe Menkel* (1921) er ekspressionismen forsvundet, og bogen kan endda ses som et opgør med den »ekspressionistiske livsform«. <sup>223</sup>

Også i Fredrik Nygaards to første romaner, *I Støbeskeen* (1920) og *Vikingen* (1920), er der ekspressionistiske momenter. Det gælder især den førstnævnte, som tillige er den først udkomne: her er et eksempel på ekspressionistisk opremsning, her er sporvogne med forskelligfarvede lanterner, her er snak om den »kontinentale Asfalt« <sup>224</sup> – alt sammen ganske uoriginalt, nærmest model Bønnelycke. *Vikingen* er som nævnt i mindre grad egentlig ekspressionistisk, men er i opbygning og især i stemning det mest Bønnelycke'ske af Nygaards tidlige værker – hvilket dog ikke udelukker andre meget håndgribelige påvirkninger: Whitman og Johs. V. Jensen. Men herefter sker det samme som i Bønnelyckes tilfælde: Nygaards næste prosaværk, oldtidsromanen *Kværnen* (1923), har ikke mere noget at gøre med ekspressionismen.

– Det er ikke mindst på denne baggrund, *Livets Arabesk* skal betragtes. Bønnelycke kom først med den ekspressionistiske roman i Danmark; han fulgtes af Fredrik Nygaard på en uoriginal og af Tom Kristensen på en original måde.

Men også andre inspirationskilder må nævnes. Vi har set, at ekspressionismen i *Livets Arabesk* er udpræget malerisk orienteret. Det skyldes sikkert bl.a. tidsskriftet *Klingen* (1917–20), der fulgte de nye



strømninger på mange af åndslivets områder, også litteraturen, men dog med hovedvægten på malerkunsten. Forøvrigt er det ikke alene ekspressionismen, men f.eks. også kubismen, der spiller en rolle i *Klingen* – som i *Livets Arabesk*. Tidsskriftets store betydning for Tom Kristensen har han understreget i sine erindringer, hvor det dog især er hans prosadigte, der er tale om.<sup>225</sup> Otto Gelsteds *Ekspressionisme* (1919), der ligeledes hovedsagelig beskæftiger sig med maleriet, kan også have været af betydning for *Livets Arabesk*.

Tom Kristensens debutroman tilhører, som vi har set, den sidste fase af den ekspressionistiske roman i Danmark. De oplysninger, vi har om bogens tilblivelse, tyder på, at forfatteren på udgivelsestidspunktet allerede har været på vej bort fra ekspressionismen.

Forrest i manuskriptet til *Livets Arabesk*, der er i Det kgl. Bibliotek,<sup>226</sup> ligger der en maskinskreven seddel af følgende ordlyd:

Manuskripterne til »Livets Arabesk« af Tom Kristensen bestaar af 4 Kvarter, som er Udkastene til Romanen, og det endelige Manuskript, et uhyre omfattende, renskrevet Værk paa 350 Foliosider. Interessant er det at følge Romanens forskellige Facer [sic], dens Udvikling fra en bredt anlagt Jeg-Roman i maskeret Form, til en objektiv Beretning, hvor Jeg-Personen er skaaret bort, og hvor en af Bipersonerne er rykket frem i Forgrunden. Manuskripterne viser tydeligt denne Udvikling fra ungdommelig Subjektivisme til Objektivisme.

Hvem der har skrevet dette, vides ikke. Desværre har biblioteket kun det endelige manuskript, og man har ikke kunnet oplyse, hvor de fire kvarter er henne. Men den citerede seddel bør sammenholdes med nogle bemærkninger, Tom Kristensen i *Aabenhjertige Fortielser* gør om sit forhold til ekspressionismen:

først for nylig har jeg i Hans Ruins spillevende essaysamling »Det sjunkna hornet« læst nogle fornuftige ord om det [ordet ekspressionisme]. Han skriver om den tyske balletdigter, Kurt Joos, om hans ekspressionisme og samtidig om hans kolde arbejdshjerne, der tager afstand fra den, og der staar: »Men tager han saaledes afstand fra ekspressionismens radikale subjektivisme, saa anerkender han dog helt ud sin taknemmelighedsgæld til den vilde tid, som han selv var

kommet af, og som krævede, at alt skulle udtrykkes, alt krænges ud og gøres synligt.«<sup>227</sup>

Netop sammenstillingen af den kolde arbejder og sætningen: alt skal udtrykkes, krænges ud og gøres synligt, passer. Det passer paa billedet af »Klingen«s folk, saadan som jeg skulle lære dem at kende (. . .)

Den paradoksale blanding af løssluppen fantasi og rationel tænke-maade, som »Klingen« i mine øjne gav udtryk for, maatte virke voldsomt paa et menneske som mig, der gerne ville objektivere mine følelser saa stærkt, at de blev holdt sammen af et billede og laa skjult bag ved det, og jeg derved kunne slippe for at anvende følelsesord og dybsindigheder.<sup>228</sup>

Hvad Tom Kristensen ønskede, var altså at udtrykke det subjektive så kraftigt som muligt, men at gøre det i en objektiv form. Dette mente han at kunne gøre i en roman, der var ekspressionistisk, men uden jeg-figur.<sup>229</sup> Det tidlige stadium af arbejdet på *Livets Arabesk*, hvor den skulle være »en bredt anlagt Jeg-Roman i maskeret Form«, kan ses i fortsættelse af den plan om »Et stor forfskab om mig selv«, som han nævner i en bemærkning fra 1914 i manuskriptet til *Aage Veeg*. Det andet stadium er det overbevist ekspressionistiske. Men som nævnt er der noget, der tyder på, at man skal regne med et tredje stadium, der kendetegnes af begyndende skepsis over for ekspressionismen.

I *Aabenhjertige Fortielser* taler Tom Kristensen om »et uformeligt tykt manuskript til en roman, der skulle skæres en fjerdedel ned«: det er *Livets Arabesk*.<sup>230</sup> En undersøgelse af manuskriptet viser, at strygninger praktisk taget er den eneste form for rettelser, der forekommer. Endvidere er disse strygninger langt mere omfattende i første del end i anden. Endelig er næsten alle de fjernede passager i første del af rent ekspressionistisk art, mens dette ikke er tilfældet i anden del. Det er et tegn på, at forfatteren har været mere positiv over for ekspressionismen under arbejdet på første del, end da han var nået frem til anden del: der har været mere at stryge af i første del.

Som tidligere nævnt er alle bogens ekspressionistiske glansnumre udtryk for Baumanns, broder Johannes' eller Ibalds – men ikke Prams – oplevelser. Dette er naturligvis en kunstnerisk fordel: de ekspressionistiske scener får mening, fordi de har noget at gøre med person-

karakteristikken. At dette er gjort bevidst, fremgår også af nogle af de slettede passager, hvor det netop *ikke* er sådan. I 1. dels kap. I er der en ret nøgtern beskrivelse af dansen i Baumanns villa, åbenbart set med Prams øjne, eftersom den afsluttes med ordene: »Pram sad og stirrede ind på de dansende.«<sup>231</sup> Men i manuskriptet fortsættes beskrivelsen inden denne oplysning med følgende, der udgør et (overstreget) afsnit for sig:

Thorkild Christensen listede indiansk over det glatte Gulv på lange Fødder. Han prøvede på at snige<sup>232</sup> sig ind i den stoute Fru Essingers Velvilje. Fru Gelbbaum vimsede i gult som en lille, væver Flamme, der med sin Spids slikkede hen over Stangs runde, røde Hoved. Fru Stang lyste i knaldende<sup>233</sup> grønt, der snart funkede i spændte Flader over Brysterne,<sup>234</sup> snart luede i fyldige, runde Buer over Lænderne. Lyset sprang hen over hende som Solpletter gennem Løv og dansede i vellystig Forvirring op<sup>235</sup> over de yderste Kupler og ind i de intimeste Linjer, en erotisk Fakkeldans, som Skibsreder Essinger med små, elegante Ben og hvide Whiskers søgte at følge, søgte at nærme sig og at beherske. I sort, i Kjole og Smoking, forfulgte Herrerne de kvindelige Farver, det vævre gule, det flimrende grønne, det isnende lilla.

Da det er klart, at dette ikke kan være set med den rationalistiske Prams øjne, ville det være kommet til at virke som en forfatterkommentar. Noget lignende kan siges i et andet tilfælde. Da Baumann dagen efter festen i kap. I er på jagt efter sin kone, er der i bogen en kort omtale af den urolige, lurende stemning i fattigkvarteret, som han kører igennem. Den kan han udmærket nå at opleve fra bilen. Men derefter følger i manuskriptet en længere beskrivelse<sup>236</sup> af dette kvarter, først realistisk, men sluttende således:

der var ualmindeligt mange Tegninger på de kalkede Mure og faldefærdige Plankeværker, Tegninger, der med kantet Obscønitet gav Udtryk for, at Drifterne var ved at trænge ud på åben Gade; og alt var som en flosset, uregelmæssig Dekoration for de animalske Drikkelag og Pjalteorgier, hvor strejkende havde berust sig i en stram, hjemmebrygget Akvavit eller en giftig, safrød Radium. Det var som om Festlighederne, Kankanen og de lurvede Ceremonier fra Fælledeerne og

Laderne og de forladte Lysthuse i Byens Udkanter var rykket ind i selve Byen, der allerede nu lignede en Ruin med sine indfaldne Døre, brækkede Gelændere, knuste Ruder. Hvornår vilde Græsset spire frem mellem Brostenene? Hvornår vilde Lygtepælene stå med Stålrødderne plantet ned mellem Fandens Mælkebøtter og løfte deres aldrig tændte Lamper som fantastiske Blomster af Glasskår og rustent Jærn mod Himlen? Hvornår vilde der gro bleghvide Champions [sic] og røde Fluesvampe i Baggårdene? Hvornår vilde Ravnene flytte ind i en oprørsforbrændt, pesthærget Stad og sejle som Flager af forkullet Papir fra Vindue til Vindue? Vilde hele Byen ikke blive som en stenlagt Kirkegård, der var ved at sprække i Fugerne og ved at blive sort og brun og grøn, og vilde Lygterne ikke komme til at stå som Mindesmærker, som forvoksede Kors over en Række Grave?

Det er ikke rigtig Baumanns stil, og desuden ville han i farten vel ikke kunne nå at tænke så langt. Derfor ville også dette være blevet en forfatterkommentar.

Men naturligvis ville en passage som den sidst citerede også have virket tyngende og retarderende. I andre tilfælde er det netop denne uheldige virkning, der er den væsentligste grund til strygningerne.

Alt dette blev udeladt, fordi Tom Kristensens forhold til ekspressionismen havde nået vendepunktet. Vi vil til sidst citere nogle linjer, der blev strøget af en anden grund. Under revolutionsfesten i Baumanns villa (2. del, kap. X) hedder det om fru Karen Baumann: »Bang stirrede på Damen med den sølvklare Latter. Hun hørte ikke hjemme i dette Selskab. Hun lo, som kun Overklassen kan le, en smuk, harmonisk Latter.«<sup>237</sup> Men i manuskriptet fortsættes, overstreget:

Hun havde en Stemme som han godt kendte; det var denne bløde Behandling af Ordene, denne Nyden af Vokalerne, som han allerede havde bemærket som Dreng, når han gik forbi Latinskolerne og hørte de lange Drenges tale sammen. De talte ligesom et andet Sprog; der var en lydlig Forskel på Over- og Underklasse; Overklassens Sprog var ikke høfligere, det bestod ofte af de samme grove Ord, som han selv brugte, det bestod af endnu flere Eder men alligevel klang det renere. Og denne Dame havde den Tone.<sup>238</sup>



En sådan social-psykologisk iagttagelse hørte, hvor rigtig den end er, ikke hjemme i den ekspressionistiske bog. Den peger lige frem mod *En Anden*, Tom Kristensens næste roman.

### 3. *En Anden*..

Den følelse af angst og uro, der behersker Baumann i *Livets Arabesk*, er ikke psykologisk forklaret. Man får praktisk taget ikke noget at vide om de barndoms- og ungdomsoplevelser, der må have formet ham. Den ekspressionistiske roman kunne ikke være en psykologisk roman. I den to år senere *En Anden* har vi en mandlig hovedperson, der – trods alle forskelle i øvrigt – er præget af den samme angst og uro, den samme mangel på enhed og klarhed i personligheden. Bogen viser, *hvordan* han er blevet sådan. Det er en psykologisk roman. Det har sammenhæng hermed, at den ikke er ekspressionistisk.

Den metode, der anvendes, er den freudianske. Om sin første læsning af Freud og om dennes betydning for *En Anden* har Tom Kristensen fortalt i en artikel fra 1956.<sup>239</sup> Den første bog, han læste af Freud, var *Det Ubevidste*, Otto Gelsteds udvalgte oversættelser fra 1920. Dens virkning i Danmark i almindelighed betegner han som »snigende og trolddomsagtig«. Selv læste han den i sommeren 1922, »og den overbeviste mig straks om, at det, man glemte, det, man fortrængte, kunne udvikle sig til noget meget farligt, ligesom drømmesymbolerne bekræftede mine anelser om, at ikke alene drømme, men ogsaa handlinger, ja, hele et menneskes liv var symboler«. Og han tilføjer, at det er en kendsgerning, at denne bog var en af tilskyndelserne til at udarbejde *En Anden*.<sup>240</sup> Romanen blev skrevet næste år,<sup>241</sup> og indtrykket af Freud er altså forinden blevet bearbejdet af Tom Kristensens hjerne i et års tid.

Vi vil nu prøve at udrede, hvilken indflydelse *Det Ubevidste* har haft på *En Anden*. Gelsteds oversættelse består af to dele. Den første, »Om Psykoanalyse«, giver en almen fremstilling af psykoanalysen som helbredelses-metode. Den anden, »Om Drømmen«, viser den psykoanalytiske metode som middel til drømmetydning.

I romanen anvender hovedpersonen, Valdemar Rasmussen, den psykoanalytiske metode på sig selv. Freud viser flere steder i *Det*

*Ubevidste* med personlige eksempler, at man kan benytte den psykoanalytiske metode på sine egne drømme.<sup>242</sup> Tom Kristensen lader altså sin person bruge den på hele sit liv.

I kap. I beslutter denne dansker, der er kommet til Kina, at skrive om sit tidligere liv. Han mener at have nået sit mål, han er blevet »en anden, desillusioneret og alligevel sorgløs«, han har fundet »den Ro, som altid før havde forekommet ham at ligge udenfor ham selv«. Om hans rejse til Kina hedder det, med ord, der skal gengive hans egen opfattelse: »Nu var han sig selv, et nyt Jeg, der efter et svimlende Spring var kommet ned på den anden Side Jordkloden, befriet for sit gamle Selv«.

Når han begynder at skrive om sin barndom, er det altså ikke for at helbrede sig selv for en eller anden sjælelig lidelse, for han mener allerede at være helbredt. Formålet er, som han selv siger, udelukkende at »kunne se den anden Skikkelse, den tidligere Valdemar Rasmussen«. Hvad der interesserer ham, er dog ikke alle detaljerne, men de store, væsentlige træk, den dybere sammenhæng i hans barndom: de skikkelser, han husker, »stod for ham som Stof, han i sin Lediggang kunde omdanne uden at bryde den indre Sandhed«.<sup>243</sup>

Beskæftigelsen med barndomserindringerne får imidlertid et helt andet resultat, end han havde ventet. Han bliver klar over, at han har taget fejl. Springet er ikke lykkedes: »Han var stadig den samme«.<sup>244</sup>

Romanen viser, hvordan han når frem til denne erkendelse. Den består af 16 kapitler. Bortset fra det sidste er der i hvert af dem først et kort afsnit i 3. person, der foregår i Kina (på den tid, da Valdemar Rasmussen skriver sine erindringer), derefter et længere afsnit i 1. person, der foregår i Danmark, og som er en del af erindringerne. De kinesiske kapiteldele giver tilsammen et begivenhedsforløb og et billede af Valdemars liv i Kina. Men samtidig har hver enkelt af dem en tematisk sammenhæng med den danske del af samme kapitel. Fiktionen går da ud på, at et eller andet moment i de kinesiske oplevelser minder ham om et moment i hans danske oplevelser, som så kommer frem i kapitlets anden del. Derimod må det naturligvis i virkeligheden være anderledes. Den kinesiske historie må være arrangeret sådan, at den efterhånden giver anledning til mindelser om de forhold, der bliver af betydning i den kronologisk fortalte danske historie. En enkelt gang sker det endda i et af de kinesiske afsnit, at han uklart

mindes om en episode fra sit tidligere liv: »En stærk Varme skød op i Valdemars Kinder. Han syntes, han kendte den Oplevelse igen, at han kendte sig selv. Var han da hele sit Liv bestemt til Gentagelser?»<sup>245</sup>

Der er forøvrigt en mærkværdighed af rent kronologisk art ved romanens komposition. Der gives ingen direkte oplysninger om, hvor gammel Valdemar er på det tidspunkt, da han skriver sine erindringer. I et brev fra august 1923 skriver Tom Kristensen imidlertid, at bogen skildrer »en Drengs Udvikling fra Seksårsalderen til Femogtyveårsalderen».<sup>246</sup> I betragtning af Valdemars modenhed kan man også dårligt tænke sig, at han skulle være mindre end 25. Men hvad har han lavet indtil da? I den danske del af kap. X bliver han konfirmeret og er vel da ca. 14 år. Kap. XI og XII foregår kort efter. Den danske del af kap. XIII begynder med sætningen »Et Par År var gået.»<sup>247</sup> Det er kort tid efter dette, at han flygter fra Samuelsen, træffer maleren Råvad og kommer til at bo hos Richard Dam. Om opholdet hos denne hedder det i begyndelsen af kap. XV's danske del: »Hvor længe boede jeg hos Richard Dam? Jeg ved det ikke. Jeg talte ikke Dagene.»<sup>248</sup> Men det er umuligt at forestille sig, at det kan være mere end nogle måneder, snarere mindre. Denne episode er den sidste i hans liv i København. Umiddelbart derefter bliver han messedreng på et skib, der går til Lissabon.

Konklusionen af det foregående er, at han ved afrejsen fra København ikke kan være mere end 17–18 år. På den anden side siger han i den kinesiske del af kap. XIV: »Om fem År er min Tjenestetid udløbet, alle syv År er gået.»<sup>249</sup> Det skulle betyde, at han har været ca. 23, da han kom til Kina. Hvad han har foretaget sig i de mellemliggende fem–seks år, ved vi simpelt hen intet om. Den eneste – ganske uvæsentlige – antydning gives i den kinesiske del af kap. X, hvor der tales om »de Syner af kristne Symboler, theosofiske Fantasier, dadaistiske Billeder, indiske Tempeludsmykninger, gothiske Skulpturer og hans egne ungdommelige Malerier, alt det, som han havde set danse forbi sig».<sup>250</sup> De gotiske skulpturer og indiske tempeludsmykninger kan være ting, han har set på sine rejser, før han kom til Kina.

Denne besynderlighed ved bogens kronologi er næppe blot et kuriosum. Tom Kristensen har i den danske del kun villet skildre Valdemars barndoms- og pubertetsproblemer. Den helt unges reaktion på dem, bekæmpelse af dem, udvikling bort fra dem ville han ikke

komme ind på. Derved ville nemlig tanken om *springet*, den radikale handling, der med ét slag skal ændre et menneskes liv, forsvinde og en gradvis udvikling træde i stedet. På den anden side kunne en 17–18-årig ikke gennemføre en så klar og nøgtern analyse af sin barndom. Derfor det camouflerede tomrum i Valdemars historie.

Romanen må nok fortolkes sådan, at de kinesiske afsnit svarer til drømmene hos Freud og de danske til den virkelighed, som man har fortrængt, men som drømmene, rigtigt fortolkede, afslører. Det passer også godt til Tom Kristensens ovenfor citerede ord om, at ikke blot drømme, men også handlinger, ja, hele et menneskes liv er symboler. Ifølge Freud er det jo ikke drømmen som helhed, der skal fortolkes, men dens enkelte elementer, hvis sammenknytning er meningsløs. På samme måde er det enkelte punkter i Valdemar Rasmussens kinesiske oplevelser, der giver ham mulighed for en analyse af sine danske oplevelser. Men nu er det jo ikke sådan, at Valdemar har *glemt* eller *fortrængt* sine barndomsoplevelser og først under analysen igen kommer i tanker om dem. Det er deres *betydning* og *sammenhæng*, der nu først går op for ham.

En forskel mellem de danske og de kinesiske oplevelser er, at de danske i næsten alle tilfælde er mere intense, mere betydningsfulde. Men bortset fra denne forskel sker det i en stor del af kapitlerne, at Valdemar igen kommer i en situation, som han har været ude for som barn. Det gælder i hvert fald kap. V (påvirkning fra andre), kap. VII (latter som kampmiddel), kap. VIII (rummets tomhed som religiøst problem), kap. XI (døden som meningsløs tilfældighed), kap. XIII (hvor han bliver narret i erotik) og kap. XIV (flugt), på en måde også kap. IV (flytningen, som i den kinesiske del dog ikke bliver til noget). I andre kapitler er sammenknytningen af dansk og kinesisk mere tilfældig. I kap. II er det en udtalelse af den gamle dansker om begrebet originalitet, der fører over til billedet af de to københavnske originaler, Scheibelein og Fontane. I kap. III er udgangspunktet Robert Scotts bemærkning om, at det i Shanghai er svært at gå helt til bunds: i den danske del til Valdemars mor i bogstaveligste forstand lade ham gå til bunds. Også den tredje af Valdemars bekendte i Shanghai, May Darling, bruges som formidler af forbindelsen mellem danske og kinesiske oplevelser. I kap. VI skildres hun i forbindelse med det erotiske som på én gang barn og voksen; det samme gælder Valdemar selv i



kapitlets danske del. Hende uandægtige tempelbesøg i kap. X er en parallel til Valdemars konfirmation. Og endelig leder hendes påståede synskhed (kap. XII) tanken over på Samuelsens forsøg. De fem sidst nævnte tilfælde berettiger altså ikke Valdemar til at mene, at han hele sit liv er bestemt til gentagelser.

Det gør derimod de, som vi først omtalte. Og hertil kommer, som Valdemar til sidst selv erkender, at hele episoden med ham selv, May og Robert Scott er en gentagelse af tidligere episoder i hans liv. Dette siges i kap. XVI. Ligesom de kinesiske oplevelser i kap. II–XV viser punktvis gentagelser af de danske, gøres det i kap. XVI klart, at summen af de femten tidligere kinesiske afsnit er en gentagelse af episoder i Valdemars liv i Danmark. Kompositionen er således ført frem til en elegant afslutning.

Det er altså ikke fortrængninger i egentlig forstand, Valdemar opløser ved at skrive om sin barndom. En virkelig fortrængning forekommer ét sted i bogen. Den kendsgerning, at hans mor ville drukne ham, lykkes det ham at fortrænge, og først langt senere kommer den frem på overfladen, ledsaget af bemærkningen: »Jeg glemte det. Det er først nu, jeg kan huske det.«<sup>251</sup> Men denne opløsning af fortrængningen sker allerede, mens han er barn, og har altså ikke noget at gøre med nedskrivningen af barndomserindringerne.

– Efter at have undersøgt forholdet mellem kompositionen og den psykoanalytiske metode vil vi betragte det, der er analysens genstand: Valdemars barndom og pubertet.

Den danske del af kap. I foregår på hans seks års fødselsdag. Det er situationen på denne dag, følgende ord gælder: »Tilfældigvis husker jeg mit første Verdensbillede. Det var brudstykkeagtigt, og der var farlige Elementer i det; men jeg havde den Gang Håbet om, at det vilde vokse sammen til en Helhed med mig selv som Midtpunkt, når jeg blev ti År gammel.«<sup>252</sup> Spørgsmålet er altså, hvad der kan have gjort hans situation problematisk, før han bliver seks år, før bogens begyndelse. Der synes kun at være ét svar på dette spørgsmål. Den problematiske situation skyldes, at han ikke har nogen far og at Samuelsen er kæreste med hans mor. Det seksuelle i forbindelse med hans mor kommer altså fra først af til at stå for ham som noget forkert. Denne angst for det seksuelle i forbindelse med hende udvikler sig da til en angst for det seksuelle i det hele taget. Derfor kommer han ikke

selv til at opleve kærligheden som en enhed af det legemlige og det sjælelige. Hos ham er det seksuelle og det på afstand tilbedende adskilt. Det er til syvende og sidst også i væsentlig grad dette forhold, der bevirker, at han tre gange bliver narret i et kærlighedsforhold og oplever, at en medbejler med et mere robust forhold til erotik erobrer pigen fra ham.

Men hans faderløshed og hans mors forhold til Samuelsen får også betydning på anden måde. Som vi har set, håber han på sin seks års fødselsdag (ubevidst – sådan må det jo forstås), at hans verdensbillede vil vokse sammen til en helhed med ham selv som midtpunkt, når han bliver ti år. Men det er på denne samme fødselsdag, at hans Kristus-identifikation begynder. Om et billede af Jesus, som han får foræret, hedder det: »Han måtte være mere end seks År, tænkte jeg. Han så ud til at være lige så stor som Kirkekonens Ejnar, og Kirkekonens Ejnar var lige fyldt ti.«<sup>253</sup> Det hele verdensbillede, han håber på at nå frem til, når han bliver ti, skal altså gå ud på, at han selv er Kristus. Da han ikke kan finde harmoni i sin familie, da han ikke kan identificere sig med den, må han søge harmonien og identifikationen andetsteds, og det bliver altså ved denne lejlighed i religionen. Når tanken om det tomme rum senere (kap. VIII, kap. XV) piner ham, er det også, fordi den forhindrer ham i at finde den stabile, lukkede, overskuelige verden, som kunne give ham den følelse af hjemlighed, han har manglet.

Det religiøse tema i bogen er altså afledt af identitetsproblemet, og at der er et identitetsproblem, skyldes oprindelig Valdemars særlige familieforhold.

En meget stor del af hovedpersonens problemer går således tilbage til en situation, der allerede eksisterede ved bogens begyndelse. Senere begivenheder og indtryk skærper dem. Det gælder morens plan om at drukne ham, som gør ham endnu mere fremmed i sit hjem (kap. III); flytningerne, som river ham ud af sit miljø (kap. IV, VII, VIII); kammeraten Charles, der gør det erotiske til noget sjofelt (kap. VI);<sup>254</sup> hans mors død (kap. XI). Alt dette er noget, som han ikke selv har nogen som helst indflydelse på. Efter den tid er det hans egne handlinger eller manglende handlinger, der kommer til at præge hans liv, men disse er naturligvis nu i væsentlig grad bestemt af det tidligere.

Kærligheden kan altså ikke blive det samlende princip i tilværelsen, som Valdemar har så hårdt brug for. Religionen, som han allerede

som seksårig har vendt sig imod, kan heller ikke. Da han kommer i skole, bliver Kristus efterhånden blot til lektier for ham.<sup>255</sup> Han mister vel ikke troen, men da han bliver belært om verdensrummets uendelighed, gribes han af »Frygt for, at Gud skulde blive borte i det«. <sup>256</sup> I fortsættelse heraf siger han nogen tid før konfirmationen til Samuel- sen: »Jeg kan ikke finde Gud i det uendelige Rum. Han må være langt borte, og jeg er holdt op med at bede Fadervor, for det kan alligevel ikke nå ham«. <sup>257</sup> Som det også viser sig under selve konfirmationen, er det kun en personlig gud, der kan interessere ham, og da denne ikke rigtig kan placeres i det uendelige rum, <sup>258</sup> bliver det hele til ingenting for ham. Når kristendommen ikke kan give ham en mulighed for identifikation og hjemlighed, betyder den ikke noget for ham. Samuelsens teosofi og antikristelige holdning bidrager slet ikke til at vække tvivl hos Valdemar – problemet er helt anderledes. Derimod har cigarhandlerens tro nok på anden måde indflydelse på konfirman- den. I kap. IX fremfører han i en samtale med Valdemar en usmagelig sammenblanding af erotik og religion. I kap. X plages Valdemar un- der selve konfirmationen af tanken om, at Gud er en han, et kønsvæ- sen. Og lige efter, at han første gang har fået denne tanke, bliver han erotisk betaget af Klara, der også skal konfirmeres. Det forhindrer ham i at være andægtig. Det er altså Samuelsen, der påtvinger ham sammenblandingen af religion og erotik, og denne sammenblanding er ham særlig modbydelig, fordi den kommer fra Samuelsen.

Den tredje mulighed for et samlende princip i hans liv er kunsten, der også af Freud omtales som en mulighed for at komme i et fornuf- tigt forhold til virkeligheden. <sup>259</sup> Den dukker først for alvor op på et sent tidspunkt i bogen, ved mødet med Råvad. Den spoles i første omgang af denne, der påtvinger Valdemar en svindlers rolle. Men hans beskæftigelse med kunst er forberedt af de talrige scener, hvor man har set ham tegne. <sup>260</sup>

Efter den scene, hvor Råvad har præsenteret ham som »Urgeni«, bryder Valdemar sammen i fortvivlelse og råber: »Det er Voldtægt altsammen, hele Livet – Samuelsen voldtager Religionen – Klara voldtager Kærligheden – Råvad voldtager Kunsten.« <sup>261</sup> Denne opstil- ling er dog for skematisk til at være helt rigtig. Det er ikke Klara alene, der har voldtageret kærligheden for ham, men også andre, især Sam- uelsen. Og som vi allerede har set, har Samuelsen kun en mindre



andel i nedbrydningen af Valdemars forhold til religionen.

Bemærkningen om voldtægt findes i slutningen af kap. XIV. Men det er ikke slutningen. I kap. XV ender hans liv i København med den definitive desillusionering på alle tre områder: kunsten, kærligheden og religionen. Han opdager, at Richard Dam anser hans malerier for værdiløse; han opdager, at Richard Dam går i seng med den tilbedte, aristokratiske Emilie i værelset ved siden af; han når – under opholdet oppe på stilladset og samtalen med Richard Dam – frem til den endelige erkendelse af, at rummet er tomt, og at kristendommen og teosofien er usande. Denne forening af de tre temaer i det sidste danske afsnit har en dobbelt kompositorisk funktion: dels skal trådene samles fra alt det foregående; dels skal den tredobbelte desillusionering være dråben, der får bægeret til at flyde over. Valdemar har nu kun en udvej tilbage: flugten, springet.

I den kinesiske del af kap. XV ser Valdemar uden for Sommerpaladset ved Peking en mærkelig, hullet sten:

han prøvede på at finde ud af den, han legede i Tanken med den og opdagede nye Baner ned over Stenen, stadigt nye. Han tænkte sig en Regndråbe søge sig Vej ned over den; den kunde glide ned ad den Fure og gå til højre; men den kunde lige så let gå til venstre og dumpe ned i et af Hullerne.

Og Valdemar tænkte på sin Ungdom, som han havde prøvet på at finde ud af ved at skrive den ned. Det ene Øjeblik syntes han, der var en Bane; men det næste Øjeblik så han mange Furer, mange Knuder, mange Huller. Han opdagede Huller, han hidtil havde overset. Han opdagede Knuder, han ubevidst havde forstørret, og andre, han havde formindsket, og han vidste ikke, hvad der var sandt, og hvad der var opdigtet.

Som en sådan Sten stod hans Liv for ham. Kineserne kaldte en sådan Sten smuk. Han kunde blive ved at stirre, og når han stirrede intenst, sprang nye Furer frem. Den Vej dér var han også gået, og den Bane dér var han også slået ind på.<sup>262</sup>

Det væsentlige er altså ikke, hvilke baner der har været i hans liv eller hvor mange, men om der i det hele taget har været nogen. Og om der just har været de tre, som Valdemars optegnelser giver indtryk af, er tvivlsomt. Begyndelsen af kap. XV's danske del svarer nøje hertil.



Han kæmper for at kunne tro på, at han er maler. Og for at overbevise sig selv »digtede jeg et nyt Spor ned igennem min Fortid. Alt andet ryddede jeg bort, Religionen, Kærligheden, Kampen med Menneskene, alt skovlede jeg bort for at afdække det nye Spor«. <sup>263</sup> Og så tænker han tilbage på sine tegninger og på malerierne hos Fontane – alt det, forfatteren omhyggeligt har forberedt.

Denne passage er interessant. Den viser den samme konstruerende tilbageskuen, som den senere nedskrivning af erindringerne er udtryk for. Også tidligere i bogen har Valdemar som barn beskæftiget sig med sin egen fortid.

Den desillusionering, der rummes i kap. XV, er altså en erkendelse af, at ingen af de tre »spor« – religionen, kærligheden og kunsten – egner sig til at være det samlende princip i hans liv. Der er én illusion tilbage. Det er troen på *springet*. Den er forsvundet i kap. XVI, som resultat af, at han har skrevet beretningen om sig selv.

Problemet er ikke, at Valdemar ikke har nogen identitet, for det har han. Når han i kap. XVI må konstatere, at han er den samme som før, betyder det, at han *er* nogen, at han har en identitet. Det er til syvende og sidst arten af denne identitet, der er noget i vejen med. Identiteten består i, at han ikke kan finde et samlende princip i sit liv, at han for let lader sig påvirke af andre, at han vil spille roller. De mange klovnenumre, han laver som dreng, og de roller, han spiller, er i lille format udtryk for det samme som jagten efter et »spor«: det desperate forsøg på at få enhed og sammenhæng i sit liv. Som seksårig håber han, at hans fragmentariske verdensbillede vil vokse sammen til en enhed, når han bliver ti. Det sker ikke. Men det er udtryk for det samme, når han i konfirmationsalderen ønsker, at han »en Morgen kunde vågne i en Kahyt, langt, langt borte, og være tredive År«. <sup>264</sup> Tallet er sat højt, men det må være, for at han kan være sikker på, at han er kommet ud over pubertets- og ungdomsproblemerne, det erotiske spørgsmål og afhængigheden af andre. Det er denne drøm, der ligger bag hans flugt, og ved bogens slutning, da han er om ikke 30, så dog 25 år, skulle han have realiseret den. Det har han imidlertid ikke. Hans verdensbillede er stadig fragmentarisk.

– Det er et motiv i bogen, vi endnu ikke har omtalt. Det er det sociale. I et brev fra 1923<sup>265</sup> kalder Tom Kristensen den en »Proletarroman«. Hvad vi hidtil har beskæftiget os med, er noget psykolo-

gisk, som i det væsentlige kunne tænkes at overgå et barn fra et hvilket som helst samfundslag. Valdemar lider på intet tidspunkt egentlig nød af social eller økonomisk art (bortset fra en meget kort tid lige efter flugten fra Samuelsen). Et socialt spørgsmål kommer egentlig kun ind i billedet, når den underklasse, Valdemar tilhører, konfronteres med overklassen. Det sker først for alvor på et relativt sent tidspunkt. Valdemar skriver selv, at da han gik til præst, oplevede han »for første Gang Forskellen på Overklasse og Underklasse«. <sup>266</sup> Drengene fra Bredgadekvarteret har et finere sprog og finere smil, de er rankere – og mere frimodige af væsen. Men det bliver af større betydning i forbindelse med Emilie Hahn. De egenskaber, der fremhæves hos hende, er kølighed og rankhed, frimodighed og selvsikkerhed – og så den smukt klingende stemme og latter, ganske som i *Livets Arabesk*. Hans følelse for hende udtrykkes den første gang, han ser hende: »Jeg så kun den smukke og sikre Måde, hun satte Fødderne på, og jeg anede, at hun var alt, hvad jeg længtes imod«. <sup>267</sup> Det sociale spørgsmål får her forbindelse med det erotiske. Emilie, overklassepigens, tilbeder han uden at begære hende; begæret retter sig mod proletarpigens Klara.

Det sociale tema er ikke af afgørende betydning. Men klasseforskellen bidrager yderligere til, at Valdemar føler sig fremmed i verden. Sin egen klasse bryder han sig ikke om; og den klasse, han længes imod og er forelsket i, er han udelukket fra. Social eller politisk tendens er *En Anden* blottet for. Men det samme gælder praktisk taget alle Tom Kristensens værker, også fra hans marxistiske periode. Når det kom til stykket, har han vel ikke syntes, at tendensen kunne forenes med de kunstneriske krav, der for ham i sidste instans altid har været det afgørende. Derfor blev det ikke rigtig nogen »Proletarroman«. Det var ikke social forståelse, han manglede. Det træder tydeligt frem i en artikel netop fra 1923, hvor han melder sig som tilhænger af det sociale lighedskrav. <sup>268</sup> –

*En Anden* er delvis – men også kun delvis – en selvbiografisk roman. Måske kan en sammenligning mellem romanen og dens virkelighedsgrundlag belyse forfatterens intentioner. Netop forskellene kunne tænkes at vise, hvad det er, han har villet have frem.

I foråret 1953 overtalte boghandler Harry Scheike Tom Kristensen

til at skrive *En bogorms barndom* (senere indgået i *Aabenhjertige Fortielser*) – med denne begrundelse: »Her havde jeg med min roman »En anden« faaet bildt det danske publikum ind, at jeg var uægte søn af en hattemagerske i Lille Strandstræde, og saa var jeg i virkeligheden et grundtvigiansk familiemenneske med far og mor og søstre og et utal af fætre« (skrevet 1954).<sup>269</sup> Men i 1971 siger Tom Kristensen til Thorkild Bjørnvig: »Hvorfor er mine erindringer ikke blevet større end de blev? Det var fordi, [sic] jeg talte mere sandt i mine romaner end i mine erindringer. Ja det er virkelig sandt, mine bøger, den mørke »Hærværk« eller den ret mørke »En anden«, de dækker meget bedre, faktisk. De er sandere, selvom ikke hver ting er sand på den måde. Men de er sandere i hele grundtonen. Og den har jo været mørk hos mig altid.«<sup>270</sup> Og i samme samtale hævder han i *En Anden* at have »beskæftiget mig med alt det væsentlige stof« i sin barndom.<sup>271</sup> Det er rigtigt, at *Aabenhjertige Fortielser* giver et helt andet indtryk end *En Anden*. Det hænger bl.a. sammen med det lysere, mildere, mere humoristiske grundpræg hos den ældre Tom Kristensen. Man er ikke i tvivl om hans ret til at hævde, at romanen giver den indre sandhed om hans barndom, selv om den på mange punkter har afvejet fra den ydre sandhed.

Den afgørende forskel mellem virkelighed og fiktion er, at Valdemar ikke har nogen far. Herigennem opnår forfatteren på en enkel måde at gøre drengens afhængighed af moren indlysende. Hvis der havde været en far, ville det have været nødvendigt at analysere ægteskabet for at forklare, hvorfor moren får den afgørende indflydelse på Valdemar. Herunder ville opmærksomheden nødvendigvis i nogen måde have fjernet sig fra sagens kerne, drengen selv. At hans far er gjort til en vantro teolog og hans mor til hattemagerske, er nemt at forklare. Det første peger frem mod hans egne religiøse grublerier og endelige forkastelse af kristendommen. Det andet bliver et udgangspunkt for det kunstneriske »spor« i hans liv. På denne måde kunne Tom Kristensen også benytte sine minder om, hvordan det er at leve uden et egentligt hjem, men blot med butik, bagbutik og soveværelse. Sådan var forholdene, mens han fra sit tredje til sit sjette år boede i Lille Strandstræde, men her var det hans far, der havde en butik med metalvarer.<sup>272</sup> Det er jo forøvrigt samme livsform, Valdemar vender tilbage til, da han bliver ekspedient hos Samuelson og samtidig bor hos



ham. Morens død og overflytningen til Samuelsen er frit opdigtet. (At moren forøvrigt på mange punkter er et billede af Tom Kristensens egen mor, viser en sammenligning med *Aabenhjertige Fortielser*.) Begge begivenheder har den funktion at stimulere drengens følelse af rodløshed og hjemløshed. Når Samuelsen er gjort til teosof og skør-tejæger, kender vi allerede forklaringen. Det bidrager til at splitte og vanskeliggøre Valdemars forhold til erotik og religion.

De lysere sider af Tom Kristensens barndom er udeladt i romanen. Det gælder de dejlige sommerferier. Og først og fremmest hele hans intellektuelle udvikling. Valdemars barndom er så vist ikke en bogorms barndom. Afslutningen af hans skolegang nævnes ikke med et ord. Og dog mærker læseren, at hans intelligens og følsomhed er ud over det almindelige, hvilket jo også er forudsætningen for, at han kan skrive erindringerne.

Den kinesiske del af bogen fjerner sig endnu mere fra virkelighedsgrundlaget. Tom Kristensen opholdt sig kun ganske kort tid i Kina som turist, og han fulgtes med sin kone og flere andre. Valdemar er fastboende, ugift og fundamentalt ensom. Den lille gruppe af bekendte, han har i Shanghai, er konstrueret til at have en bestemt funktion i forhold til hovedpersonen.

Den gamle, filosoferende og whisky-drikkende, Buddha-agtige dansker er halvt om halvt blevet kineser. Han tager afstand fra den europæiske individualisme og præsenterer dermed en side af bogens problematik. Den ro, Valdemar i begyndelsen mener at være nået frem til i Kina, kan opfattes som noget kinesisk i modsætning til den europæiske uro. I øvrigt kan den gamle dansker som menneskelig type virke som en studie til den evige Kjær i *Hærværk*.

En enkelt gang konfronteres han med Robert Scott. Mellem de to mænd med hver sin bestemte livsopfattelse føler Valdemar sig som Jastrau, »mellem Meninger«: »Hvad skulde de andre med ham? Hvorfor skulde han omforme det uforståelige, som var hans inderste Jeg, i Meninger og stiv Livsanskuelse?«<sup>273</sup> Scott har i øvrigt sin vigtigste funktion som den ene side i trekanten Scott-Valdemar-May, som skal give et sidestykke til de tidligere erotiske trekanter i bogen. Det ligger i konstruktionen, at han skal være Valdemar overlegen. Men Tom Kristensen har ladet ham være det på en måde, som han har en vis svaghed for: intelligent, vagt ryggesløs, afskyet, charmerende. Han



udtaler sig helt Tom Kristensen'sk: »De Byer, hvor to Racer mødes, er de dybeste. Dér findes de mærkeligste Nydelser. Dér kan man opleve at gå på Randen, den eneste Følelse, som endnu har Værdi for mig.«<sup>274</sup>

Det er ikke utænkeligt, at de to racer i Shanghai på en måde skal svare til de to klasser i København. Vi har fastslået, at fælles-motivet for den danske og den kinesiske del af kap. X er det uandægtige tempel- eller kirkebesøg. Men måske er der endnu et fælles-motiv. Den danske del begynder med sætningen: »Jeg gik til Præsten, og her oplevede jeg for første Gang Forskellen på Overklasse og Underklasse.«<sup>275</sup> Og i den kinesiske del optræder halvkasten May Darling som hvid, engelsk-talende turistdame. Når man betænker, at raceforskellen i Shanghai tillige er en social forskel, synes parallellen med situationen i København ret nærliggende.

May Darling, den uberegnelige, temperamentsfulde pige forener de to racer i sig, og det er sikkert for en del derfor, hun virker tiltrækkende, på Robert Scott og på Valdemar. Men som så ofte hos Tom Kristensen er kvinden skildret som fundamentalt uforståelig,<sup>276</sup> og det er mest det, Valdemar elsker: »Hun kørte som en gal; men hendes Ansigt var lukket og Øjnene store og bundløse. Valdemar blev mere og mere betaget af denne vilde Dreng, som også var en Kvinde.«<sup>277</sup> Hun er halvt barn, halvt kvinde, og under deres første udflugt (kap. VI) nyder han på én gang det barnlige og det kvindelige hos hende. Det må være på grund af de erotiske hæmninger, som han endnu har fra sin tid i København, at han foretrækker at opleve hende lidt på afstand. Der siges direkte, at det »drengeagtige«, altså barnlige, hos hende virker beroligende på Valdemar og det kvindelige får hans hjerte til at »banke uroligt og mildt«. Beretningen om denne første udflugt slutter således: »Det blev en Tur så dejlig, som to Børn kan opleve den; men da Valdemar om Aftenen satte hende af ved hendes Hus, var hun gnaven, og han kørte hjem, foruroliget af en voksens Tanker.«<sup>278</sup> Hun vil helt og fuldt behandles som voksen, og da hun ikke bliver det, er Valdemar fra først af dømt til at tabe.

Kap. VIII begynder som en fortsættelse af kap. VI. I sin ferie inviterer Valdemar May med til Nanking.<sup>279</sup> »Han gjorde det blot, fordi det morede ham at være i Selskab med det lille Væsen; men hendes sorte Øjne og hendes Smil røbede, at hun lagde en dybere Betydning

ind i Indbydelsen, og hendes Tvetydighed var så naiv, at den rørte ham.« Han ønsker stadig at bevare forbindelsen på et nærmest barnligt, ikke-erotisk plan, som det også antydes af ordene »det lille Væsen«, hvorimod May vil tages som voksen kvinde.

Men så indtræffer der noget overraskende. I Nanking, den rent kinesiske by, bliver hun ham fortrolig »som en Kvinde af hans egen Race, fordi han syntes, at han var styrtet ned i en Helvedsfantasi af gule Ansigter«. Ved Ming-graven uden for byen føler han »denne fremmede, gule Verdens Trøstesløshed« særlig intenst, og bygningen bekræfter på en for ham uforståelig måde, at rummet er tomhed.<sup>280</sup> For disse følelser søger han trøst og beroligelse hos kvinden: »Da de kom hjem til det lille Hotel udenfor Muren, greb Valdemar efter May som det eneste levende i Nærheden. Han troede, at han elskede hende.« I den danske del af kap. VIII ser man imidlertid Valdemar søge tilflugt for rummets tomhed hos sin mor. Kompositorisk betyder det, at May, den eneste kvinde i den kinesiske del af bogen, skal dække flere af de kvindelige funktioner i den danske del. Men bag det ligger der noget mere interessant: kvinden som moder og elskerinde, *sons and lovers*-motivet, der senere optog Tom Kristensen så stærkt hos Lawrence.

Det er sandsynligt, at May Darling mere eller mindre er et portræt af Ruth Lange, Tom Kristensens første kone.<sup>281</sup> Valdemar Rasmussens ledsager kunne ikke være hans kone, og det kunne heller ikke være en dansk kvinde. Netop under besøget ved Ming-graven er der en karakteristisk forskel mellem roman og erindringer. I *En Anden* er det kun Valdemar, ikke May, der har den omtalte oplevelse af, at rummet er tomhed. I *Aabenhjertige Fortielser* hedder det derimod: »Minggraven i Nanking, hvor Ruth og jeg havde en uforklarlig fornemmelse af, at døden var absolut«. <sup>282</sup>

Det lå i hele bogens idé, at Valdemar i det væsentlige måtte være et ensomt menneske. Hans ensomhed svarer til det »jeg«, der altid benyttes i Tom Kristensens tidlige rejseskildringer, og som senere afløstes af et »vi«.

Om grundene til, at *En Anden* ikke er ekspressionistisk, skriver Tom Kristensen i *Aabenhjertige Fortielser*: »At stilen fra mine ekspressionistiske bøger nu var stærkt neddæmpet, skyldtes Kina – André Gi-

des roman »L'Immoraliste«, som jeg havde købt i Dunkerque, fordi titlen behagede mig – og ikke mindst humoristen, Per [Lange], der kaldte mig »blikksymfoniker« med en grim hentydning til mit digt »Lirekassen«.«<sup>283</sup> Bemærkningen om Gide er uddybet i et interview fra 1968. Tom Kristensen siger her om stilen i *Livets Arabesk*: »Den er ikke rigtig – den minder mig om William Faulkners, når han er værst. Det, jeg havde brug for, var en kold, hård stil. Den fandt jeg, da jeg havde læst André Gides »Den umoralske«.«<sup>284</sup>

Om betydningen af opholdet i Kina gør Tom Kristensen et andet sted i erindringerne en interessant bemærkning: »Alt blev til digte i dette land. Det var en drøm; men den nærmede mig i den yderst korte tid, jeg var der, mange, mange skridt ind mod min indre virkelighed.«<sup>285</sup> Disse ord er nok først og fremmest skrevet med henblik på *Påfuglefferen*, men har selvfølgelig også gyldighed for *En Anden*. Når Tom Kristensen netop i Kina erkender sin egen indre virkelighed, er han i nøjagtig samme situation som Valdemar Rasmussen. Her er da et nyt, afgørende lighedspunkt mellem fiktion og realitet.<sup>286</sup>

Selvfølgelig var det ikke André Gides enkle, klare, kølige stil, der fik Tom Kristensen til at bryde med den ekspressionistiske skrivemåde. Han var træt af ekspressionismen, og i denne situation kunne Gides stil blive et forbillede. Det er i øvrigt sandsynligt, at ikke blot stilen i *L'Immoraliste*, men også selve bogens anlæg har påvirket *En Anden*. Som hos Tom Kristensen er hovedpersonen en yngre mand, der ser tilbage på sit liv og giver en forklaring (i jeg-form) på, at han er nået til det punkt, hvor han er. Men her hører ligheden op. Problemerne i Gides bog er helt andre.

En forklaring, som Tom Kristensen ikke selv nævner, er, at den litterære ekspressionisme i Danmark i 1923 var afgået ved døden. Vi har set, at romaner som Bønnelyckes *Margrethe Menkel* (1921) og Fr. Nygaards *Kværnen* (1923) har forladt ekspressionismen. Med en ekspressionistisk roman i 1923 ville Tom Kristensen have tilhørt den litterære bagtrop på en måde, som det er umuligt at forestille sig. Men han indlagde netop – omtrent som Bønnelycke i *Margrethe Menkel* – i episoden med Råvad et opgør med ekspressionismen.

Hertil kommer det forhold, som vi indledningsvis antydede: at en selvfordybet, psykoanalytisk præget roman som *En Anden* umuligt

kunne tænkes skrevet i ekspressionistisk stil. Men der er også noget ved selve Valdemar Rasmussens stilfærdige, indadvendte personlighed, der forbyder tanken.

Men er formen totalt ændret siden *Livets Arabesk*, er indholdet meget af det samme. Hovedpersonen er stadig en urolig sjæl, der søger ro og sammenhæng i sit fragmentariske liv. Men det er symptomatisk, at mens Baumann søger ro i revolutionen (og, mindre væsentligt, i tilfældige erotiske oplevelser), søger Valdemar den i kunsten, kærligheden og religionen – og gennem springet, rejsen til Kina. Gentagelserne i sit liv kan Baumann ikke komme ud over, og hans deltagelse i revolutionen mislykkes. Kan denne kaldes et *spring* som det, der foretages i *En Anden*, og som de, der senere i hvert fald tales om i *En Kavalier i Spanien* og i *Hærværk*? Kun halvvejs, fordi det er mere tilfældigt, mindre en viljeshandling end i de senere bøger.

Bag *En Anden* ligger den optimistiske tanke i Freuds psykoanalyse: at et menneske kan helbredes for sin sygdom i sjælen og komme ud over gentagelserne i sit liv. Det viser sig imidlertid i bogen, at dette ikke kan lade sig gøre. Pessimismen sejrer til slut. Helbredelsesforsøget har været lige så forgæves som i *Livets Arabesk*. Resigneret accepterer hovedpersonen gentagelserne i sit liv. Hermed er vejen banet for diskussionen om Nietzsches *ewige Wiederkehr* i *Hærværk*, Tom Kristensens næste store roman, hvor nye helbredelsesmuligheder dukker op.

#### 4. »Bokserdrengen«.

I modsætning til mange af hans andre værker har drengbogen »*Bokserdrengen*«. *En Fortælling fra det kinesiske Oprør* (1925) fremkaldt en særlig studie, Preben Ramløvs artikel fra 1969.<sup>287</sup> Ramløv går meget vidt – for vidt – i retning af at knytte romanen til resten af forfatter-skabet.

Kendsgerningerne turde være følgende: romanens historiske baggrund er den såkaldte bokser-opstand i Kina i 1900, som var vendt mod de hvide i landet. Denne opstand kendte Tom Kristensen efter sine egne udtalelser udelukkende fra to bøger, Putnam Weale, *Aabenhjærtige Breve fra Peking* og Arthur H. Smith, *China in Convulsion*.<sup>288</sup> Putnam Weale var ansat ved det amerikanske gesandtskab



i Peking, og hans bog skildrer kun boksernes belejring af de udenlandske gesandtskaber og den derefter følgende hævnplyndring af byen. Arthur H. Smith giver foruden en detaljeret redegørelse for belejringen af gesandtskaberne et bredere billede af bokser-bevægelsens tilblivelse og af dens virksomhed ud over landet. Tom Kristensen har kun benyttet belejringen som baggrund for slutningen af sin roman. Forinden har hans hovedperson, den 12-årige danske dreng Rolf, været på en længere vandring gennem en del af landet. På den måde kunne forfatteren få mere bevægelse og variation i handlingen.

Denne går ud på, at en dreng søger efter sin far. Rolf er i bogens begyndelse kommet bort fra sin far, den danske missionær Nils Brun, og forenes ikke med ham før slutningen. Romanen får da sin enhed ved, at alle drengens i øvrigt meget varierede oplevelser knyttes sammen af hans søgen efter sin far. Desuden er handlingen med stor sikkerhed knyttet til bokseropstandens udvikling. Den begynder som en direkte følge af opstandens begyndelse, og den slutter samtidig med boksernes nederlag. Bogen er virkelig velkomponeret.

Motivet med drengen, der leder efter sin far, har Tom Kristensen, som han selv har oplyst, fra kaptajn Marryats *Japhet der søger sig en Fader*. Rolf er, siger han, dannet efter Marryats Japhet.<sup>289</sup> Påvirkningen er i virkeligheden indlysende. Hos Marryat er alle Japhets eventyr hæftet på den røde tråd, at han søger efter sin far. Kun herigennem bliver der linje i bogen. Men den er ikke så godt komponeret som »*Bokserdrengen*«, fordi mange af hovedpersonens oplevelser kun har en perifer og rent formel forbindelse med hans leden efter faren. En sammenhæng som den, bokseropstanden giver, er der ikke tale om hos Marryat. Japhet er voksen; Tom Kristensen har gjort det eneste rigtige: at lade sin helt være en dreng på 12 år. Forøvrigt er Japhet ligesom Rolf en kvik, modig og foretagsom fyr. Hans kammerat og fortrolige, på et lavere niveau, Timotheus, svarer til Rolfs Hung. Men her har Tom Kristensen igen gjort et heldigt greb og ladet Hung være kineser. Herved opnås to ting. For det første er en kinesisk dreng langt bedre egnet til at hjælpe Rolf gennem alle vanskelighederne, end en europæisk ville være. For det andet bliver der en glimrende lejlighed til at belyse forskellen mellem kinesisk og europæisk mentalitet.

Det er på denne baggrund uforståeligt, at Ramløv prøver at bagatellisere *Japhets* betydning for »*Bokserdrengen*«. I stedet vil han knytte

denne så nær som muligt til *En Anden* og skriver bl.a.:

Valdemar Rasmussen, hovedpersonen i »En Anden«, leder efter sin fader, både i korporlig forstand – sådan som Japhet og Rolf gør det – men også i overført forstand: som en struktur i et verdensbillede. Når Tom Kristensen siger om Rolf i »Bokserdrengen«, at han er dannet efter »Japhet«, så har Rolf et alter ego i svøb, nemlig Valdemar Rasmussen, på samme vis som Ole Jastrau i »Hærværk« (den verdensbillede-søgende) har et alter ego i den fader- og livsanskuelsessøgende Stefan Steffensen.<sup>290</sup>

Nu er det jo for det første ikke rigtigt, at Valdemar søger en far i korporlig forstand. For det andet er der ingen som helst reel lighed mellem de dybe livsproblemer i *En Anden* og den rent udvendige handling i »Bokserdrengen«. Man kan allerhøjst – og det er endda helt usikkert – tænke sig, at Tom Kristensen har set en pudsig parallel i, at en manglende far på en måde er et tema i begge de to romaner. »Bokserdrengen« er skrevet i foråret 1923, før *En Anden*,<sup>291</sup> men når Ramløv skriver, at »det ser ud til, at Tom Kristensen under arbejdet med »Bokserdrengen« har fået ideen til »En Anden««,<sup>292</sup> er det en ubegrundet hypotese.

Derimod er det rigtigt, at motivet med at søge efter en far, under indflydelse af Joyce, kommer igen i *Hærværk*. Her er der naturligvis også, som vi senere skal se, en sammenhæng med *En Anden*, men ikke med »Bokserdrengen«.

Ramløv har ret i, at »Bokserdrengen« har enkelte kinesiske motiver tilfælles med *Påfuglefjeren* og *En Anden*, men han ser bort fra, at de i drengbogen er behandlet på en helt udvendig måde.<sup>293</sup> Men det er værre, når han taler om »romanens ekspressionistiske farvespil« og fortsætter:

Den indtrængende se-og-høre-stil og den næsten blide, let forskrækkede Tom Kristensenske form for ekspressionisme, der vil give udtryk for egen følelse, egen stemning og eget temperament gennem vildt springende og spraglede sproglyde og ord i de to digtsamlinger, den genfinder vi i »Boksedrengen«. Knap så meget i motiv- og meningsromanen »En Anden«.<sup>294</sup>

Hertil er at sige, at *Påfugleffjeren* kun i ringe grad er ekspressionistisk, *En Anden* og »*Bokserdrengen*« er det slet ikke. Kun et eneste sted i den sidstnævnte bog kan med god vilje siges at være præget af Tom Kristensens ekspressionistiske synsopfattelse. Det er en besvimelse, der beskrives således: »Rolf følte Mørket sejle rundt om sig, det gik saa hurtigt, at der røg lange Lysstriber af i Farten, og derpaa blev det bælgsort Nat.«<sup>295</sup>

– Et forsøg på at sætte »*Bokserdrengen*« ind i en dybere sammenhæng med forfatterskabets gennemgående motiver er dømt til at mislykkes. Og det er kun godt. Tom Kristensen har med fuldstændig konsekvens skåret hele sin sædvanlige problematik væk. Den havde intet at gøre i en drengbog. Inden for denne genre er bogen perfekt. Det Tom Kristensen'ske ved den er den overlegne komposition og den gennemførte koncentration om den opgave, der netop i dette tilfælde skulle løses.

## 5. *Hærværk*

Virkningen af *Hærværk* (1930) beror først og fremmest på modsætningen mellem det vildt kaotiske indhold og den rolige, beherskede, klassisk afklarede, i alle detaljer gennemtænkte form. I *Livets Arabesk* var der nok en velgennemtænkt komposition, men den ekspressionistiske stil udtrykte direkte bogens stemning. Derimod er i *En Anden* både den klare og kølige stil og den velberegne komposition i modsætning til det menneskelige kaos, som er bogens motiv (men i overensstemmelse med en side af hovedpersonens karakter). I *Hærværk* er denne kontrast endnu mere udpræget.

Blandt forarbejderne til *Hærværk*, som findes i Det kgl. Bibliotek,<sup>296</sup> er der et hidtil utrykt digt, som på overordentlig interessant måde belyser dette forhold. Digtet lyder sådan:

Jeg tør ikke mestre Musikken,  
Ordene, Tonerne, nu,  
for da vil jeg bryde Teknikken  
og bryde min Strofe itu  
Endnu vil jeg famle og søge.

Tonen<sup>297</sup> skal være saa ru.  
 Det fuldendte vil kun forøge  
 min Lyst til at bryde itu  
 Men naar jeg skal<sup>298</sup> dø, vil jeg synge  
 synge for sidste Gang,  
 – da toner den hen uden Tynge  
 min dødsens fuldendte Sang<sup>299</sup>

Det indgår ikke i nogen sammenhæng med de øvrige forarbejder. Man kan derfor ikke vide, om det skulle have været tilskrevet Steffensen<sup>300</sup> – som to andre blev det –, eller om det overhovedet har været meningen at placere det i romanen. Hvad man ved, er, at det udtrykker en tanke og stemning hos Tom Kristensen under arbejdet på *Hærværk*. Endvidere kan det nævnes, at der på de to sider, hvor digtet findes, kun er udkast og ikke sammenhængende tekst. Dette tyder på, at det tilhører et tidligt stadium af arbejdet på bogen.

Digteren siger, at han endnu ikke tør give digtet en fuldendt sproglig og musikalsk form. Han foretrækker at famle og søge og lade det få en ru form. I disse udtryk ligger der naturligvis, at der med en fuldendt form menes en blank og afklaret. Hvis han kom til at frembringe en sådan form, ville han reagere så stærkt imod den, at han ødelagde digtet. Grunden hertil er åbenbart, at det famlende og søgende og ru anses for forbundet med livet, det fuldendte med døden.

Men det paradoksale er, at digtet selv er fuldendt i sin egen betydning. Der er intet ru, intet famlende og søgende ved det. Dets form er klassisk afklaret – og netop udpræget musikalsk. Det giver da udtryk for en afstandtagen fra sig selv. Der kan her ses en lighed med Steffensens negative kommentarer til sine egne digte og til poesien i det hele taget. Både »Asiatisk i Vælde er Angsten . . .« og *Diminuendo* er lige så sprogligt vellykkede og klassisk afklarede som »Jeg tør ikke mestre Musikken . . .« Men i en samtale med Jastrau i anledning af *Diminuendo* siger Steffensen: »Det er et urent Materiale, du, at arbejde med, hele Sproget, tilsølet af vore Fædre. (. . .) Jeg hader hele den Svindel, som hedder Ord. Sproget er en Mokke, er det. Menneskene skulde aldrig have indladt sig med hende.«<sup>301</sup> Hvis det utrykte digt havde været tilskrevet Steffensen, ville denne være gået et skridt videre: oppositionen mod digtet ville ikke længer have været uden for



digtet, men i det.

Anderledes hvis digtet skal udtrykke Tom Kristensens egen stemning under arbejdet på *Hærværk*. Det kan da opfattes som et udslag af vemod over, at det teknisk fuldendte værk, han er ved at skrive, samtidig betegner afslutningen på livet – eller i hvert fald ungdommen. Der findes to andre steder i Tom Kristensens forfatterskab, som nok dybest set udtrykker det samme som digtet. Han ønsker at bevare det i videste forstand famlende og søgende og *endnu ikke* nå frem til den fuldendelse og klassiske afklarethed, som er i slægt med døden. Det første er nogle år tidligere end »Jeg tør ikke mestre Musikken ...« Det er digtet *Græs i Verdslige Sange* (1927),<sup>302</sup> hvor en stemme inde i digtets jeg siger: »Endnu ej, nej! Endnu ej, nej! / Men naar mit Vanvid er omme, / naar mine Drømme om Storhed er omme, / da vil jeg komme, da vil jeg komme, / da er jeg lille og lykkelig nok«. Det andet sted er femogtyve år senere, fra *Rejse i Italien* (1951), hvor det om Goethes *Italienische Reise* hedder, at »den vækker en higen efter at blive »solid«. Tænk, hvis man engang skulle forundes den skæbne at ende som tung og solid. Men det sker vist ikke foreløbig, og det maa endelig ikke ske foreløbig. Ikke endnu, ikke endnu!«<sup>303</sup> Selv om der kan synes at være tale om vidt forskellige ting, er det nok til syvende og sidst den samme livsfølelse, der ligger til grund for dette »endnu ikke«. –

I et utrykt brev til Harald Bergstedt 7. okt. 1928<sup>304</sup> skriver Tom Kristensen: »Iøvrigt er jeg begyndt paa Romanen, som skal hedde »Hærværk«. Den kommer til at berøre meget andet end Alkohol; men du gode, hvor bliver den svær at skrive. Jeg maa være meget hensynsløs, især overfor mig selv, for at faa den Bog ud af det, jeg vil. Men jeg maa til Bunds i, hvorfor jeg drak. Det bliver et uhyggeligt Billede af en Kritiker ved den radikale Presse, du milde Gud.«

Disse ord kan bruges som udgangspunkt for en analyse af bogens problematik. Dens emne skulle altså være ikke blot Jastraus hærværks-periode, men grundene til, at han kom ind i en sådan periode. Det er disse grunde, vi i det følgende især vil koncentrere opmærksomheden om. Efter at have afsluttet denne del af undersøgelsen, der drejer sig om hovedpersonen, vil vi studere bogens opbygning, herunder især bipersonernes funktion i forhold til hovedpersonen.

Et væsentligt problem for Jastrau er det erotiske. På dette punkt gives der en forklaring, som går langt tilbage i tiden. Hans mor er død, da han var tre år gammel, og ifølge Vuldum er dette uheldigt: »Ens Mor skal helst leve længe, saa man opdager, hun kun er en Kvinde, ellers faar man bare Besvær af det hele Livet«. Vuldum mener, at Jastrau er blevet en »Madonnadyrker«, en »ærbødig Erotiker«, fordi han ikke har kunnet opleve sin mor i en erotisk sammenhæng. På den måde er der hos ham opstået et urimeligt ideal: den i seksuel henseende rene kvinde, og dette ideal bliver i hans voksne liv en hæmning i hans forhold til kvinder.<sup>305</sup> Forklaringen kan synes i modstrid med den, der gives i *En Anden*, hvor Valdemars problematiske forhold til det andet køn delvis skyldes hans mors forbindelse med Samuelsen. Modsigelsen er dog nok kun tilsyneladende, da de to hovedpersoner jo har det tilfælles, at de ikke har oplevet det normale: det erotiske forhold mellem deres far og deres mor. Resultatet er i hvert fald det samme i de to bøger. Vi har konstateret, at Valdemars problem er, at det seksuelle og det på afstand tilbedende i kærligheden for ham er adskilt. Det er netop det samme, Jastrau slår fast for sit eget vedkommende: »»Kvinder er for mig saa tydeligt adskilt i to Grupper, dem, man elsker, og dem, man tilbeder (. . .) Der er Marie Magdalene, og der er Madonna, og det er mig umuligt at faa de to til at smelte sammen.«<sup>306</sup> Dette siges henimod bogens slutning, da Jastrau har alle de erotiske oplevelser bag sig, og er måske udtryk for en selverkendelse, han først nu er nået frem til. Over for Vuldums bemærkninger, der falder på et tidligt tidspunkt i romanen, fremførte han en vag protest.

I forholdet til sin kone er Jastrau også på det seksuelle område den underlegne. Hvordan forholdet mellem dem er, fremgår klart. Et sted tænker han på hendes »faste og milde Former, som han aldrig vovede at se paa, naar hun var nøgen, som hans Hænder havde følt og formet og skabt ud af Natten. De altfor faa Nætter. For hun var saa tilbageholdende. Eller han for lidt dristig. Det var over halvanden Maaned siden«. <sup>307</sup> Det er ham, der er for lidt dristig. Det ærbødigt tilbedende hos ham hæmmer det seksuelle, og Johanne ønsker netop at blive erobret på det seksuelle område. At hun virkelig er et erotisk temperament, fremgår af hendes reaktion på Sanders' optræden. Forholdet mellem dem ligner altså meget det mellem Valdemar Rasmussen og

May Darling i *En Anden*. Og som Valdemar en enkelt gang søger tilflugt hos May som hos en mor, gør Jastrau det hos Johanne – men bliver forøvrigt hånligt afvist.<sup>308</sup>

Når Jastrau føler sig tiltrukket af Anna Marie, er det, fordi hun på en gang er udpræget sanselig og på grund af sin syfilis urørlig. Der er en scene, hvor han kommer til at »strejfe hendes bløde, nøgne Arm, og da vidste han det stærkere end nogensinde før, at hun var syg, at hun var urørlig. (. . .) Kødelig, sanselig var hun, lige til de udflydende Læber, som hun maledede. Ellers sminkede hun sig ikke. Og dette kødelige Væsen var urørlig«. <sup>309</sup> Forklaringen giver han selv noget senere, hvor han knytter sin glæde over det urørlige hos hende sammen med sin mors tidlige død.<sup>310</sup> Der er da her en enestående mulighed for, at den seksuelle tiltrækning og tilbedelsen af det urørlige kan eksistere side om side.<sup>311</sup>

Jastrau ønsker på et vist tidspunkt, at Anna Marie skal overtage hans kones plads og blive hans husbestyrerinde. Havde Steffensen ikke været der, kunne denne plan måske være blevet realiseret. Under selskabet hos Krog tænker Jastrau: »Havde han troet, at han hørte hjemme her? Hvorfor blev Mindet om de to Bisser, der havde ligget i Detentionslokalet ved Siden af, ham saa fortroligt, saa hyggeligt? Var det der, han hørte hjemme, saa rart dernede paa Bunden af Tilværelsen? Vilde han gaa i Hundene? Han vilde, jo han vilde, maatte . . . og han følte en Sundhed ved Tanken. Befrielse. Saa kunde han vise sig som den, han var, være sig selv bekendt.« <sup>312</sup> To dage efter, da Johanne er forsvundet, møder Steffensen og Anna Marie for første gang op hjemme hos ham: »Han stod og stirrede paa de to lurvede Skikkelser. Det var jo Ungdommen, der kom ham i Møde, og han følte, at han nu var paa lige Fod med dem.« Og et øjeblik forekommer det ham, at han ubevidst har tilstræbt dette.<sup>313</sup> Ligesom han kan føle det mere hjemligt at synke ned på bissernes sociale niveau, viser det sig i det følgende på et andet område, at den syfilitiske tjenestepige i grunden passer bedre for ham end hans kone. Over for hende har han ingen anledning til det erotiske mindreværdskompleks, som han følte i sit ægteskab.

Forarbejderne til romanen viser en art sammenknytning af Johanne og Anna Marie. Under Sanders' og Steffensens besøg (I, kap. IV) forekommer i den trykte tekst følgende passage:

Men Jastrau gik videre ud i Køkkenet.

»Nej, det maa De ikke. Lad nu mig, lad nu hellere mig,« hørte han sin Kone sige. Stemmen lød saa muntert.<sup>314</sup>

I det utrykte materiale findes to andre versioner af disse linjer. Den ene lyder sådan:

Jastrau gik imidlertid ud i Køkkenet, hvor han hørte sin Kones Stemme. Den var hjertelig i Klang, og naar den var det, kom det syngende i hendes københavnske Tonefald frem.

»Nej, det maa De ikke. Lad nu mig, lad nu hellere mig,« hørte han hende sige

Og den anden:

Jastrau gik imidlertid ud i Køkkenet, hvor han hørte sin Kones Stemme. Den var hjertelig i Klang, og naar den var det, kvidrede hendes *aarhusianske Dialekt*. Saa <sup>315</sup> var der<sup>316</sup> saa meget Sang i hendes Sprog, Østjysk, det smukkeste

Her slutter denne variant. Men meningen er klar. Anna Marie taler århusiansk,<sup>317</sup> og to gange omtales hendes tonefald som syngende.<sup>318</sup> Gentagelsen – bogen er jo bygget over gentagelser – ville have været indlysende. Når den er udeladt, er det vel nærmest, fordi den var *for* indlysende.<sup>319</sup>

– Forholdet til Sorte Else kan også ses fra synspunktet seksualitet contra tilbedelse. Før fuldbyrnelsen er det rent seksuelt, men det gør ham sørgmodig, at det ikke er andet: »Han maatte vel interessere sig for hendes Udseende. En tør Hede gled ned over Ansigtet paa ham. Jo, han var ophidset, men samtidig saa ligegyldig, at det grænsede til Tristhed.«<sup>320</sup> Men så sker der noget, som bevirker en forandring: »da hun havde klædt sig af, opdagede han en Krans af Ravperler om hendes Hals. Deres kølige, gule Farve mod den matte Hud, der havde et Drømmeskær af gyldent i Skumringslyset gennem Fortræksgardinerne, virkede saa renligt. Hun vilde absolut beholde den paa. Og Jastrau blev mild, for med denne Pynt var det lettere at opfatte hende som smuk, og han vilde jo Skønhed, lidt, saa ganske lidt, for femten



Kroner. Han syntes, hendes Legeme var smukt, og smilede begejstret og bedrøvet«. <sup>321</sup> I det øjeblik der er skønhed, er der også noget at tilbede. Jastrau er begejstret, fordi han et øjeblik tror at kunne forene det seksuelle og det tilbedende – og bedrøvet, fordi han godt ved, at det ikke for alvor kan lade sig gøre.

Denne scene gentages, da Jastrau går i seng med fru Kryger. Forfatteren har arrangeret det sådan, at den lidt tørre og ikke helt unge kvinde i et flygtigt nu kan appellere både til det seksuelle og det tilbedende hos Jastrau: »Pyjamasjakken var blevet revet op, og i Skæret af det lyserøde Tøj skinnede hendes lave Bryst, som var kommet til Syne, med en frisk og ungdommelig Glans, og den mørke Brystvorte fangede hans Blik, fængslede ham ved sin animalske Uforholdsmæssighed, saa stor var den brune Skjold om den (. . .) han vilde med krummede Hænder læmpeligt tage hende om Armene og flytte hende til Side; men den ene Haand gled ind mod hendes Bryst. Var det hende, der skød Brystet frem? Gennem den tynde Pyjamas mærkede han Blødhed og Varme, spæd, kvindelig Form, og han saa hendes Bryst, frisk og ungdommeligt i et Morgenskær gennem lyserødt Tøj. Og det var dette Skær af Ungdom og Morgen, der steg som en Drøm i ham. Han greb hende, kyssede hende.« <sup>322</sup> Det er virkelig morgen, og det er morgenlyset i forbindelse med den lyserøde pyjamasjakke, der frembringer virkningen. Denne pyjamasjakke er fru Krygers ravperlekrans. Som man ser, er ordet »Drømmeskær« fra scenen med Sorte Else i realiteten gentaget i den næstsidsste sætning af citatet om fru Kryger. – Desillusioneringen indtræder straks – den desillusionering, som ikke blev beskrevet i forbindelse med Sorte Else, men på forhånd varslet igennem ordet »bedrøvet«.

Det er to dage efter morgenscenen med fru Kryger, at Jastrau over for hendes mand kommer med de tidligere citerede bemærkninger om sit forhold til kvinderne. Det er vel ikke helt rigtigt, at de for Jastrau er tydeligt adskilt i dem, man elsker, og dem, man tilbeder. Selv om det nærmest er Anna Marie og især Johanne, Jastrau tilbeder, og Sorte Else og fru Kryger, han elsker, rummer hans holdning til alle fire dog begge elementer, det tilbedende og det seksuelle. Problemet er mere, at han ikke kan få de to elementer til at forenes i sit forhold til samme kvinde. Derfor er der mere sandhed i anden del af Jastraus bemærkning til Kryger: at der er Marie Magdalene og Madonna, og at det er

ham umuligt at få de to til at smelte sammen. Man må ikke lade sig forvirre af, at navnet Marie Magdalene også bruges om Anna Marie.<sup>323</sup> Her tænkes der, som sammenhængen viser, på Magdalene som falden kvinde, i samtalen med Kryger derimod som seksuelt tiltrækkende.

Jastraus arbejdsmæssige problem er af en dobbelt natur: på den ene side hans frygt for at miste sin stilling som litteratur-redaktør på »Dagbladet«, på den anden side det forhold, at anmelder-arbejdet berøver ham muligheden for en selvstændig kunstnerisk produktion.

Hvad det første angår, er der sikkert ikke så megen grund til frygt, som han selv tror. To passager i bogen peger i denne retning. I det opsnappede brev-fragment fra redaktør Iversen til H. C. Stefani står der ikke det, Jastrau vil udlede af det: at han »snart er færdig som Kritiker ved dette forbandede Organ« – men, som Vulдум påpeger, blot, at han er lovlig ungdommelig.<sup>324</sup> Og da Jastrau senere selv tager sin afsked, gør samme redaktør Iversen, hvad han kan, for at få ham til at blive.

Når Jastrau selv opgiver stillingen, er det ud fra samme psykologiske mekanisme, som gør sig gældende i Steffensens digt »Asiatisk i Vælde er Angsten . . .«: at man selv søger at fremkalde det, man er angst for, for på den måde at få udløsning, at blive befriet for angsten.

Allerede i bogens første scene siger Jastrau, at han skal have en følelse af rigelig tid for at få den frugtbare »Rumfornemmelse«, der er forudsætningen for, at han kan skrive digte. Det er anmeldervirksomheden, der forhindrer ham i at få denne følelse. Rumfornemmelsen kan han nu kun få ved at drikke, men når han drikker, kan han ikke skrive.<sup>325</sup> Utilfredsheden med denne situation accentueres i en scene, hvor Jastrau arbejder som anmelder, mens Steffensen er ved at skrive et digt.<sup>326</sup> Et andet sted får tanken en variation. Han spørger nu sig selv, om det ikke er *usikkerheden* i hans stilling på bladet, der gør, at han ikke kan digte.<sup>327</sup>

At *følelsen* af goldhed – men selvfølgelig ikke goldheden selv – forsvinder, når han drikker, er også en tanke, der vender tilbage senere i bogen; »Rusen var Damp af Digte, som skulde være skrevet«, tænker Jastrau.<sup>328</sup>

Forholdet til Steffensen er af stor betydning. Vi har allerede set den

scene, hvor Jastrau må anmelde, mens Steffensen har overskud til at skrive et digt. Og da han i første omgang smider Steffensen ud, står der om det samme digt, *Diminuendo*: »Men nu turde han ikke. Nu vilde han ikke læse det. For sæt Digtet var godt. Saa var det et nyt Nederlag.«<sup>329</sup> Derfor kommer Jastrau først til at læse det et år senere. Steffensen har efterladt det, og det er gledet ind mellem et af Jastraus egne manuskripter, en påbegyndt roman. Denne roman har der ikke været arbejdet på i seks uger, og det fremgår, at Jastrau heller ikke nu foretager sig andet end at kigge i manuskriptet. Der er således igen en klar modsætning mellem Steffensen, der kan skabe, og Jastrau, der gerne ville, selv om Tom Kristensen denne gang ikke direkte har understreget den.<sup>330</sup> I en kladde var modsætningen endnu skarpere, idet en længere skildring af Jastraus skepsis over for sin roman afbrydes med ordene: »Da gled et Stykke Papir ud. Et Digt med en fremmed Haand —«.<sup>331</sup>

Endelig kan det nævnes, at der tre steder i bogen<sup>332</sup> forekommer vers-stumper, to-fire linjer, digte, som Jastrau indtil videre er ude af stand til at gøre færdige. Dette må naturligvis ses i modsætning til de to glimrende digte af Steffensen, der meddeles. Om det andet af Jastraus fragmenter hedder det: »Engang skulde det blive til et Digt, engang, hvis Digte kunde blive væsentlige for ham igen. I Øjeblikket var de Løgn. Det var de vist ogsaa for Steffensen.«<sup>333</sup> Den sidste sætning er måske nok sand — men samtidig må der ligge i den, at Jastrau prøver at berolige sig med, at heller ikke Steffensen i øjeblikket er i stand til at skrive digte. Der er nok et vist selvbedrag i hans tanker ved denne lejlighed. Nærmere virkeligheden er han i forbindelse med sit tredje fragment: »Han sad og bed paa en Versstrofe. Aldrig var det blevet til mere end enkelte flyvende Linjer. Han manglede Koncentration, og det var ikke som i de unge Dage, hvor det strømmede ud i lange Digte.«<sup>334</sup>

Blandt forarbejderne til *Hærværk* findes forøvrigt flere lige så korte digt-fragmenter, som dog ikke har nogen klar forbindelse med romanen.<sup>335</sup>

Har Jastrau nogen fremtid som kunstner? Man kunne tænke sig, at afskeden fra »Dagbladet« betød, at han igen ville til at digte — som Tom Kristensen tog fat på *Hærværk* efter at have forladt *Politiken*. Spørgsmålet stilles ham to gange, af fru Kryger og kort efter af hendes

mand. Svaret er i begge tilfælde nej.<sup>336</sup> Men om dette nej er definitivt, har læseren naturligvis ingen mulighed for at vide.

Jastraus følelse af at være gold som kunstner har, som det antydes i et af citaterne ovenfor, noget at gøre med, at hans ungdom er forbi. Ved bogens begyndelse er han 34 år, ved dens slutning 35, og denne alder er et problem for ham. Det er et tema, der anslås straks fra begyndelsen. Over for Sanders og Steffensen føler Jastrau sig underlegen, og denne underlegenhed sætter han i hvert fald selv i forbindelse med sin alder: »Altid Haan, altid Ironi fra de to unge. Jastrau følte sig bespottet som en ældre, værgeløs Mand. De var ham for stærke, de to.«<sup>337</sup> De driller ham med hans revolutionære ungdom, som han har udviklet sig så langt bort fra. Men samtidig smigrer det ham, at de søger tilflugt hos ham. Det får ham til at tro, at han har noget af det uborgerlige, af »dette grænseløse Sind, som Ungdommen elsker«.<sup>338</sup> Her forberedes et tema, som får betydning senere i bogen: at vejen bort fra borgerligheden er vejen tilbage til ungdommen – naturligvis en illusion. Da Steffensen og Anna Marie kommer til ham, tænker han: »Det var jo Ungdommen, der kom ham i Møde, og han følte, at han nu var paa lige Fod med dem«<sup>339</sup> – og han siger det samme til dem selv: »»Nej, jeg glider ud af Borgerligheden,« svarede Jastrau syngende. Jazzen bar hans Ord. »Jeg nærmer mig endelig Ungdommen. Vi er snart paa lige.« At der er noget galt i dette, antydes af fortsættelsen: »Jazzen bar hans Ord. Han syntes, de var sandfærdige.«<sup>340</sup>

Man aner dog, at hans alder også kan få ham til at føle underlegenhed i den modsatte retning, over for de virkelig borgerlige. Umiddelbart før Steffensens og Anna Maries ankomst har han taget afsked med sin svoger: »Han slog Jastrau paa Skulderen; men Jastrau kiggede med et trist Smil paa denne blanke Veksellererdreng, som var saa mange Aar yngre end ham.«<sup>341</sup> Som i adskillige andre tilfælde var dette endnu tydeligere i forarbejderne. Under frokosten med Steffensen og Jastraus svoger (I, kap. VI) hedder det om de to: »Og saa følte Jastrau et lille Sting i Hjærtet, Misundelse – overfor dem begge. Ja, dem begge. For de var yngre end ham. Var han allerede saa gammel, at han følte Misundelse overfor Ungdommen? Men hvor var Steffensens Ansigt haardt og lukket! Og hvor var Svogerens glat og skinnende! De var hver paa sin Vis stærkere overfor Livet, end han



var. Han følte det.«

Også aldersproblemet i forhold til Sanders og Steffensen var trukket endnu stærkere op i forarbejderne. I en overstreget passage her (I, kap. I) læser man flg.: »Men Jastrau maatte uvilkaarligt<sup>342</sup> tænke paa, at denne treaarige Dreng langt<sup>343</sup> bedre forstod at optræde som Vært end sin Fader, for hvad hjalp det, at det var ham, der tjente sammen til Huslejen<sup>344</sup>, hvad hjalp det, at han var syv Aar ældre end Bernhard Sanders, tolv Aar ældre end denne Stefan Steffensen og tredive Aar ældre end Drengen,<sup>345</sup> de tog dog alle tre hans Lejlighed i Besiddelse med en Selvfølgelighed som et naturligt Udslag af deres Væsen, medens han veg og veg«. <sup>346</sup> Synspunktet er her forskudt en smule: alderen skulle give ham autoritet, men gør det ikke. Problemet er i virkeligheden det samme som ellers.

Modsætningen mellem Jastrau og ungdommen er dog først og fremmest en modsætning mellem Jastrau og Steffensen. Sådan er det også, da alders-temaet dukker op for sidste gang, efter Steffensens konversion:

Nu havde Steffensen et Standpunkt. Nu kunde han faa Brug for sine Knytnæver og slaa. Var det Ungdommen?

Yderliggaaende, ortodoks, usentimental.

Var det Ungdommen?

Og bundforfængelig.

Men Jastrau selv. Nej, han var ikke Ungdommen. Han var femogtredive Aar, og han var en gammel Mand.<sup>347</sup>

Selv om det følgende viser en vis selvforagt hos Jastrau, kan det citerede sted ikke tolkes alene som et udslag af mindreværdsfølelse. Steffensen har valgt den absolutte løsning, som hans ungdom og hele personlighed gjorde naturlig for ham. Jastrau har prøvet på det samme, men kunne ikke. Han må stadig famle sig frem »mellem Meninger«. Men det er til syvende og sidst ikke bogens idé, at det skulle være ringere.

Vi har set Jastraus problemer på tre områder: kærligheden, arbejdet og alderen. Fælles for dem er følelsen af usikkerhed og underlegenhed over for omgivelserne. Denne følelses opståen er kun virkelig forkla-

ret på det erotiske område, hvor den går tilbage til hans barndom. Det er dog næppe meningen, at usikkerheden på dette område medfører usikkerheden på de andre områder. Bogen adskiller sig da fra *Livets Arabesk*, hvor der på *intet* punkt er givet en psykologisk eller psykoanalytisk forklaring af hovedpersonen, og *En Anden*, hvor en sådan analyse er givet på *alle* punkter. I *Hærværk* er der en analyse på *et enkelt* punkt.

Af de tre problemer er det kun det arbejdsmæssige, der direkte nævnes som en begrundelse for, at Jastrau drikker. Men det er klart, at alle tre bidrager til at fremkalde hans hærværks-periode.

Der er imidlertid et fjerde problem: hans følelse af uvirkelighed, af at han selv og de andre bærer masker. Dette problem har sandsynligvis forbindelse med de tre andre, selv om der ikke siges noget om det. Jastrau har svært ved at have en klar og realistisk opfattelse af sine omgivelser. Når han opfatter dem som masker, dvs. som uforståelige og uigennemskuelige, er det nemt at forstå, at han kan komme til at føle sig usikker og underlegen over for dem. Dette tema anslås med største klarhed allerede i bogens første kapitel, under Sanders' og Steffensens besøg, og det vises med det samme, at Jastrau kan normalisere sin omverdensfornemmelse ved at drikke:

Men allerede nu, da han holdt Flasken ind til sig, følte han en blank og skinnende Ro. Det var, som om han pludselig blev hjemme, han, som var fremmed overalt, mellem sine egne Møbler, overfor sin egen Dreng, overfor – – overfor, hvad han selv skrev. Men nu blev det klarere omkring ham. Det blev renere. Møblerne fik mere faste Konturer. Gæsterne blev afklarede, mere plastiske, mere objektive. De blev Mennesker udenfor ham selv. Han kunde omgaas dem. Medens de før havde været Dele af hans eget Jeg, onde Aander i hans Indre, Hallucinationer, han ikke kunde frigøre sig for, – Forfølgere.<sup>348</sup>

Det, der kommer til at ske, er netop, at møbler og andre omgivende ting bliver uvirkelige for ham, og at han opfatter andre mennesker som masker eller skygger. Og når ting og mennesker bliver uvirkelige, er det netop, fordi de bliver dele af ham selv, fordi skellet mellem jeg og omverden er slettet. Dette viser sig meget klart i forbindelse med de hvide fortræksgardiner hos hans genbo, som han har været så opta-

get af. Efter at de har været nævnt adskillige gange, hedder det: »Ordene sank dybt ned i den blege og gennemsigtige Ro, det lyse Skær fra Genboens Fortræksgardiner, Jastraus Sjæl.«<sup>349</sup> Fortræksgardinerne er da simpelt hen identiske med hans sjæl. Når der mangfoldige gange i bogen tales om, at de omgivende ting bliver symbolske, er det naturligvis et andet, svagere udtryk for det samme. Og denne »lurende Symbolik«<sup>350</sup> er ikke bare noget, der tales om, men læseren ser den udfolde sig.

Men det må indrømmes, at maske-motivet også har en mere realistisk side. Steffensen bærer faktisk en maske, hvad Jastrau også er klar over,<sup>351</sup> og det samme kunne siges om Vuldum. Også Jastrau selv bærer i flere tilfælde maske, han spiller roller som Valdemar Rasmussen i *En Anden*, mest effektivt i scenen med Raben og fru Kryger.<sup>352</sup>

I skildringen af selskabet hos Krog forekommer følgende passage: »Han følte sig pludselig som en forklædt imellem dem, trist som en ædru Nar ved et Karneval. Havde han troet, at han hørte hjemme her? Hvorfor blev Mindet om de to Bisser, der havde ligget i Detentionslokalet ved Siden af, ham saa fortroligt, saa hyggeligt?«<sup>353</sup> Der er to ting i dette, man skal mærke sig: dels den sociale nedstigning, han drømmer om, dels at han i øjeblikket er ædru. På den ene side er den maskebærende verden for ham de borgerlig-intellektuelle kredse, hvor han færdes, men føler sig usikker. Dem længes han bort fra. På den anden side bemærker man, at han straks efter de citerede linjer begynder at drikke voldsomt. Næste morgen er han, meget fuld, på beværtning. Til to mænd af jævnere social standard, som han møder her, siger han med sympati: »sikke Ansigter I har. Rigtige Menneskeansigter. (. . .) I har Ansigter, I to, lumske, snedige, lastefulde«.<sup>354</sup> Disse *ansigter* må nok ses som en modsætning til de *masker*, der bæres af hans borgerlige og intellektuelle venner og bekendte.

Det er bemærkelsesværdigt, at da hærværket er ved at være fuldbyrdet, forsvinder al tale om uvirkelighed, hallucinationer, masker og skygger. Det sidste klare eksempel findes ved begyndelsen af drikkegildet med Steffensen og viceværtten, dagen før Jastrau tager sin afsked (III. del, kap. II).<sup>355</sup> Varslet fra bogens første kapitel er således gået i opfyldelse: Jastrau har drukket sig fra følelsen af uvirkelighed. Forøvrigt har han aldrig haft denne følelse på Bar des Artistes. Den er mest knyttet til hans hjem og til bladet.

Visse sider af *Hærværks* opbygning – synsvinkel-teknikken, gentagelses-teknikken og symbolbrugen – er analyseret på så tilfredsstillende måde af Aage Jørgensen og Hanne Marie Svendsen, at der ikke er nogen grund til at tage disse spørgsmål op til ny behandling.<sup>356</sup>

Det er derimod nødvendigt at gå nærmere ind på bipersonerne. Jastrau er en så udpræget hovedperson, at de andre nødvendigvis må have deres væsentligste funktion i relation til ham. Det er ganske det samme forhold som i *Livets Arabesk* og *En Anden*. Men denne funktion er aldrig rigtig blevet analyseret.

Steffensen er den uden sammenligning vigtigste af bipersonerne i *Hærværk*. Han vækker fra først af Jastraus interesse ved den mærkelige modsætning mellem hans grove, uforskammede og uomgængelige væsen og den sjæl, der åbenbarer sig i digtet »Asiatisk i Vælde . . .«. Nogle bemærkninger om digtet er nødvendige. Selv om tilskrivningen til Steffensen kan synes et fantastisk paradoks, er man selvfølgelig nødt til at tage den alvorligt.

Digtets virkning beror – som hele romanen, men i endnu højere grad – på en total kontrast mellem indhold og form. Indholdet er det voldsomme og uroligste, man overhovedet kan forestille sig; formen er fuldkommen behersket, klassisk afklaret.

Digtets jeg føler til stadighed en angst, der er så voldsom, som fastlandes undergang kunne give anledning til. »Men min Angst maa forløses i Længsel / og i Syner af Rædsel og Nød«, dvs. i længsel efter syner af rædsel og nød. Han kan kun overvinde angsten ved selv at opsøge dens genstand. Steffensen reagerer altså i så henseende nøjagtig som Jastrau. Opregningen af de forskellige katastrofer, han længes imod, slutter med »et Jordskælv, som kaldtes Guds Tugt«. Det antydes altså, at Steffensen ønsker at give alle katastroferne en mening, en religiøs mening.<sup>357</sup>

Digtets begyndelse er et genialt greb. Adjektivet »Asiatisk« giver i forbindelse med ordene om, at »Fastlande dagligt forgaar«, et slående udtryk for angstens verdensomspændende styrke. Her er naturligvis en sammenhæng med tredje strofes »Menneskeracer paa Flugt« og »Opbrud, som ramte Alverden«<sup>358</sup>; det er folkevandringerne, tanken ledes hen på. Men også den lydlige opbygning af første strofe er mesterlig: a-lydene i første linje, m'erne i anden og samspillet af f, l og d i tredje og fjerde linje giver hver af de tre perioder i strofen deres enhed.



Men digtet har endnu en strofe, der siges at være skrevet først, men streget ud: »Som en Bisse med blodige Hænder / efter Slagsmaal og Spiritusbrand / har jeg rejst mig fra Tilfældets Leje / paa en Divan ved Rædslernes Rand.« Der må naturligvis være en grund til, at den er medtaget. Forfatteren siger, at resten af digtet er »uden anden Forbindelse med denne Strofe end Rytmen«, men det er ikke rigtigt. Strofen rummer den samme spænding mellem den enkelte sjæl og de store katastrofer som det færdige digt. Når den er kasseret, må det vel skyldes, at den figur, der er tegnet i de to første linjer, er for speciel til at passe til digtets helt almene budskab. Desuden er det slående udtryk for mødet mellem mennesket og rædserne, »en Divan ved Rædslernes Rand«, måske *for* slående – det passede ikke helt til digtets stil. Vi får også at vide, at Steffensen længe har vaklet mellem »blodige Næver« og »blodige Hænder«. Han har valgt det rigtige. »Næver« er for specielt, for nært knyttet til bisse-figuren; »Hænder« er det almene. Valget af dette ord synes at have samme grund som udeladelsen af hele strofen.

Digtet viser altså dels, at Steffensen er en suveræn, køligt beregnende kunstner, dels, at hans hjerte er opfyldt af en umådelig uro, som han ønsker beroligelse for i det i sig selv urolige.<sup>359</sup>

Umiddelbart efter at Jastrau har læst digtet, røber Steffensen på to punkter nogle af de menneskelige træk, som han hidtil har skjult bag sin maske. Han synes, at Istedgade er en dejlig gade: »langt ude ved Enghaveplads blev de graa og gule Facader luftige som fjerne Bjerge, indtil de opløstes i en flimrende Taage« – og kommenterer dette syn: »»Ja, den ligner s'gu en Tanke, en af dem, der gerne maa findes i Digte (. . .) Alt det Møg og Kluns her, som bliver til himmelsk Lys – dér langt ude.«» Det er måske ikke helt umuligt heri at se en religiøs antydning, som i digtet: Steffensens senere konversion er så småt forberedt. – Det andet punkt er Steffensens venlighed mod Oluf; betydningen heraf vender vi senere tilbage til.<sup>360</sup>

Hans andet digt, *Diminuendo*, er på lignende måde komponeret ind i helheden. Jastrau har set ham på en restaurant sammen med en ufiks og klodset pige. Forholdet mellem dem synes ikke romantisk: »Bag efter ham kom en Kvinde. Hvor det lignede ham ikke at tale med hende, blot at trække hende af Sted.«<sup>361</sup> Dagen efter læser Jastrau så digtet, som viser en mild, lykkelig forelskelse i Anna Marie. Forøvrigt er også dette digt blændende velformet, på en måde mindre betydeligt, men endnu

mere virtuost end det første. Da Steffensen og Anna Marie senere kommer, viser det sig, at han behandler hende groft og brutalt. Men så sker det igen, at digtets sandhed dukker op til overfladen, i scenen, hvor Steffensen har købt roser til Anna Marie.<sup>362</sup>

Begge de to digte viser altså sider af Steffensens personlighed, som umiddelbart er meget overraskende for Jastrau, men som senere bryder igennem hans maske.

– Det mærkeligste ved Steffensen-figuren er, at den dybest set på meget væsentlige punkter er en gentagelse af Jastrau. Efter sit ægteskabs forlis har Jastrau begyndt en slags helgendyrkelse af de to fotografier af hans mor og af Oluf. Det er netop i den scene, hvor Vuldum har fået forevist billedet af Jastraus mor og kaldt ham en madonnadyrker og ærbødig erotikker, at Steffensen første gang ses sammen med Anna Marie. Vuldum siger: »»Madonnadyrker. Ridder af den evige Tilbedelses Orden.<sup>363</sup> Men dér kommer din Ven, Bolsjeviken. Han er s'gu ikke Madonnadyrker. Det kan man ogsaa se paa det Pigebarn, han har med.«<sup>364</sup> Men Vuldum tager fejl. Steffensens voldsomme reaktion, da han får at vide, at hans mor er død, antyder, at han er lige så stærkt knyttet til hende som Jastrau til sin mor. Grunden er ganske vist en anden. Det må være Stefanis udskejelser, der har fremkaldt Steffensens forhold til moren – og til Anna Marie, over for hvem han heller ikke kan holde ømheden tilbage. I denne forbindelse er det af største interesse, at Jastraus optræden over for Johanne, når de er sammen om natten, er identisk med Steffensens over for Anna Marie, som den skildres i *Diminuendo*.<sup>365</sup>

Steffensens venlighed over for Oluf skal være en parallel til Jastraus egen faderkærlighed. Den er forøvrigt videre udført i forarbejderne:

Men Jastrau var blevet grebet<sup>366</sup> af at se hans kejtede Forsøg paa Venlighed mod Barnet. Der havde været noget saa usigeligt rørende ved hans Hundekærtegn.

»Man skal selv avle dem, du, saa klarer alle Vanskelighederne sig af sig selv.«

»Ja, Tak skal du have,« brummede Steffensen, »men jeg tør s'gu ikke lade mig selv gaa videre i saadanne smaa, levende, uskyldige Nus.«<sup>367</sup>

– Det skæbnefællesskab, der udvikler sig mellem Jastrau og Steffensen,

har flere forudsætninger. Den vigtigste er den skjulte lighed imellem dem. Jastraus interesse vækkes af det første digt. Men det er jo netop, fordi det røber noget af ligheden. Og Steffensen siger senere til ham: »kan *du* ikke forstaa mig, saa er der ikke en Kat, der kan, det føler jeg«. <sup>368</sup>

Et lighedspunkt imellem dem er også deres lede ved det store opbud af forskellige meninger, forskellige livsanskuelser. <sup>369</sup> En væsentlig grund til denne ligegyldighed for meninger er naturligvis, at de er mere optaget af deres personlige problemer.

Men det er også afgørende, at deres kriser er samtidige. Den første af romanens fire dele varsler kun om Jastraus krise, og det samme gælder Steffensens krise. Når problemerne bliver aktualiseret og Steffensens krise bryder ud, er det, fordi han er kommet til at bo sammen med Anna Marie. Det er tydeligt, at hans holdning er radikaliseret, da han i anden del kommer tilbage. Et eksempel kan vise det. Da Jastrau i første del spørger Steffensen, om han tænker på at udgive en digtsamling, er svaret: »Det bliver jeg vel nødt til. Det er jo en ideel Form for Skraldebøtte«. <sup>370</sup> I anden del afviser han blankt denne tanke: »»Tror du, jeg vil være Lyriker og leve af Kantater og Skønskriveri som I andre? Hva'? Tror du, jeg vil med i Literaturhistorien?«« <sup>371</sup>

Deres kriser, Steffensens rent erotisk-familiære og Jastraus mere sammensatte, udvikler sig da samtidig og kulminerer samtidig.

– Det er naturligvis på en måde rigtigt, at Steffensen er Jastraus onde ånd. Det er ikke ham, der fremkalder Jastraus hærværks-tendenser, men han styrker dem. Og måske kunne hærværket uden ham være standset tidligere. Da han synes forsvundet, begynder Jastrau så småt at indrette sig med Anna Marie som husbestyrerinde og overvejer at tage sin stilling igen. I det øjeblik han hører, at Steffensen er kommet tilbage, opgiver han dette. <sup>372</sup>

Men man må ikke overse, at Jastraus forhold til Steffensen har to sider: den ene er svagheden, modstandsløsheden, den alt for store påvirkelighed; <sup>373</sup> den anden er hans ønske om at forstå det uforståelige hos sine omgivelser. <sup>374</sup> Der er den samme dobbelthed i hans forhold til andre af personerne, men det er mest udpræget i dette tilfælde, fordi Steffensen på én gang er den mest aggressive og den mest uforståelige. På den anden side må man heller ikke glemme, at påvirkningen er gensidig. Steffensen er nok den eneste af bogens personer, Jastrau får

indflydelse på. Det er ham, der formulerer det nietzscheanske begreb den evige gentagelse for Steffensen og opstiller konversionen som en mulighed for at komme ud over gentagelsen. Den løsning, som Jastrau ikke selv kan acceptere, vælges af Steffensen.

Man kan konkludere, at der er en gensidig påvirkning imellem dem, et skæbnefællesskab, som fremmes af ydre forhold, men bygger på en indre overensstemmelse. Spørgsmålet om Verlaine og Rimbaud som en slags modeller for Jastrau og Steffensen vil blive behandlet i sammenhæng med bogens øvrige litterære forudsætninger.

Sanders har en tredobbelt funktion i bogen: ideologisk, kompositorisk og psykologisk. Han skal repræsentere kommunismen som ideologi – i modsætning til den måske revolutionære, men lidet rettroende Steffensen. Han skal formidle forbindelsen mellem Jastrau og Steffensen. Men det psykologiske er det vigtigste. Han skal gøre erotisk indtryk på Johanne og derved skærpe Jastraus erotiske mindreværdsfølelse. Og han skal forvirre Jastrau med sit uberegnelige væsen, sin upålidelige svingen mellem elskværdighed og ondskab.

Ligesom med Steffensen prøver Jastrau at finde en forklaring på Sanders' væsen – en forklaring, som nok tillige er et forsvar imod ham. Da han ser Sanders som husmor med viskestykke etc., tænker han: »Men det var dog for kvindagtigt! For taabeligt! Men hvor det stemte med Sanders' erotomane Skuespillervæsen, ha« – og lidt senere: »En psykoanalytisk Ondskabsfuldhed mod Sanders! Var der ikke halv-voksne Dreng, som elskede at gaa i Kvindeklæder, som elskede at forestille sig, at de var Kvinder, saa at det kribled dem over hele Kroppen?«<sup>375</sup> I kladden fortsættes der, meget oplysende: »Var der ikke her en Forklaring paa Sanders Væsen? Han maatte have Ram paa ham. Det var det, han havde tænkt.« Og lidt senere, sammesteds, hedder det om den sovende Steffensen, at »rent mandfolkeagtigt virkede det Syn som en Lise« – åbenbart i modsætning til den kvindagtige Sanders. I den trykte tekst vender Jastrau først tilbage til sin tanke i opgøret med Sanders, hvor han siger til ham, at han er patologisk, så snart han lugter kvinder – hvilket Sanders indrømmer.<sup>376</sup>

Den vigtigste af Jastraus kolleger på »Dagbladet« er Arne Vuldum. Man ved fra Tom Kristensens egne udtalelser, at han helst ikke ville



have haft Kai Friis Møller med i *Hærværk*. I en artikel fra 1964 siger han, at personerne i hans virkelige liv var så stærke, at de trængte sig ind i romanen. »En af dem brugte jeg et par uger på at smide ud, men han var der hver dag og truede oven i købet med at ødelægge hele kompositionen for mig, hvis ikke jeg gav ham indpas. Så gav jeg ham rødt hår på.«<sup>377</sup> Og i 1968: »Vuldum ville med. Gang på gang tumlede jeg med problemet med at undgå ham«. <sup>378</sup> Forøvrigt kan det ad anden vej fastslås, at det primære var Vuldum som kompositorisk figur og ikke Friis Møllers person. En tidlig, på forhånd udarbejdet kapiteloversigt ser for I. del, kap. III ud, som følger:

3/ Læser Stefani Tidebog oppe paa sit Værelse. *Arne Vuldum* (Pallis) kommer smækker Benene over hinanden. Bar des Artistes. Sætter Uro i ham. Maxim. langsom Gangart. Kommer hjem. Finder Digtet.

Den oprindelig planlagte model var altså Tom Kristensens ungdomsven, den senere professor Svend Aage Pallis.<sup>379</sup> Dette arrangement er utvivlsomt opgivet, fordi det var for kunstigt, og Friis Møller har da indtaget sin naturlige plads.

Men hvad ligger personen Vuldums uundværlighed i? Hans hovedfunktion i bogen er at være Jastraus konkurrent på bladet. Det siges aldrig rent ud, men det er ikke desto mindre klart, at hvis Jastrau med eller mod sin vilje holder op med at være litteraturredaktør, ønsker Vuldum at blive hans efterfølger. Det ved Jastrau også selv. Vuldums kommentarer til hans afgang røber det klart nok: han synes, det er klogt af Jastrau, men ville gerne have vidst det noget før for at forhindre, at en Mr. Nobody blev hans afløser.<sup>380</sup> To gange forsøger han at skade sin kollega: første gang, da han sladrer til Stefani om Jastraus negative anmeldelse af dennes bog; anden gang, da han klager til redaktionssekretæren over, at Jastrau selv anmelder en oversættelse af Renan (Vuldums stof er udenlandsk litteratur). Det er således i væsentlig grad Vuldum, der får Jastrau til at føle sig usikker i sin stilling på bladet.

Vuldum spiller også en rolle ved at formidle Jastraus forbindelse med pater Garhammer. Det er naturligt, at det går sådan til. Vuldums æstetisk-ironiske forhold til katolicismen passer udmærket til hele hans personlighed. Endvidere vækker hans optræden over for Johanne Jastraus jalousi.

Alt i alt bliver han altså af stor betydning for bogens hovedperson.

– Der er i virkeligheden en påfaldende lighed mellem Sanders' og Vuldums forhold til Jastrau. Hos begge er der den samme upålidelige vekslen mellem elskværdighed og en ondskab, der hos Vuldum blot er farligere, fordi den er bedre skjult. Det siger noget om dette, at de begge kalder Jastrau Ole, mens f.eks. Kryger og Steffensen bruger hans efternavn. Begge foragter Jastrau og nasser samtidig på ham. Begge kurtiserer hans kone – og ligesom Sanders bringer hans beværtnings-snak om sit ægteskab videre til Johanne, er Jastrau bange for, at hans nødtvungne beskyttelse mod gonorré skal blive røbet af Vuldum. Endelig kan det nævnes, at Vuldum ved en enkelt lejlighed ligesom Sanders virker feminin på Jastrau.<sup>381</sup>

Men også i Vuldums maske finder Jastrau en sprække. Det gør virkelig indtryk på ham, da kynikeren får et anfald af svaghed. Dette anfald hænger nøje sammen med det standpunkt, Vuldum skal repræsentere i bogen, det æstetiske. Æstetikeren beklager sig over de uskønne omgivelser, han lever i, over at være tvunget til at læse »Mallarmé i den hæsligste af alle Verdener, Pensionatsverdenen«.<sup>382</sup>

Når det siges, at Vuldum i profil ligner en florentiner,<sup>383</sup> skal det karakterisere ham som på én gang kyniker og æstetiker. Men desuden er der noget, der tyder på, at der er tænkt på en bestemt person, Niccolò Machiavelli.<sup>384</sup>

På den ene side demonstrerer Jastraus ret ensartede syn på Sanders og Vuldum det næsten hallucinatoriske i hans menneskeopfattelse. På den anden side er Vuldum, paradoksalt nok, romanens mest plastiske figur.<sup>385</sup>

Redaktør Iversen er – som Vuldum, men på jævner måde – i besiddelse af en venlighed uden bund. Men selvfølgelig er også denne med til at gøre Jastrau usikker. Forøvrigt er Iversen – ved siden af pater Garhammer – bogens mest udpræget humoristiske figur. Eriksens funktion er kun at være et advarende sidestykke til Jastrau.

Endelig Kryger, den effektive, energiske, praktisk indstillede journalist, der skal repræsentere en slags økonomisk konservatisme. Med sin praktiske hjælp får han i bogens sidste fase en måske afgørende betydning for Jastrau. Forfatteren har med vilje ladet det være et åbent spørgsmål, om Kryger ved, at Jastrau har været hans kones

elsker, og derfor vil have ham sendt til Berlin. Der er ingen sprække i hans maske. Men i hvert fald har Kryger jo også hjulpet ham tidligere, da dette motiv ikke kunne spille ind.

Bar des Artistes' gæster kræver kun få ord. Lille P., der sælger billetten til Canada og vender tilbage til baren, er som journalist Eriksen en afskrækkende parallel til Jastrau. Det samme gælder, i større format, den evige Kjær. Hans ægteskabshistorie er identisk med Jastraus, og dennes skæbne kunne måske blive den samme, hvis der ikke var den afgørende forskel, at Kjær har det økonomiske grundlag for at være permanent drunker. I en indholdsoversigt var der planlagt en scene (IV. del, kap. I), hvor Kjær tidligt om morgenen var ved at bryde ind i hotellet ved Bar des Artistes. Det ville have været en grotesk parallel til Jastraus og Steffensens natlige storm på den katolske kirke i Stenosgade. Dette antyder nok også noget af meningen med skovturen i det følgende kapitel. For Kjær har alting, naturen, kirken, kvinden, mistet enhver interesse, og der er kun Bar des Artistes tilbage. Det er den skæbne, der ventede Jastrau, hvis han kunne og ville gå den samme vej.

Der kan drages forskellige konklusioner af det foregående. Tre af de mandlige bipersoner – Sanders, Vulдум, Kryger – repræsenterer tre markante ideologier og har samtidig hver sin kompositoriske funktion. Det er et led i bogens økonomi. De er alle stærkere end Jastrau, og deres faste livsanskuelse synes at være et symptom på deres styrke. Men den betydeligste, den dybeste af bipersonerne er Steffensen, for hvem ideologi ikke spiller nogen større rolle – ikke før han bliver katolik, og da er han ude af bogen. Det synes da klart, at holdningen til ideologi-spørgsmålet er ambivalent: at have en klar ideologi er et udtryk for styrke, men samtidig for begrænsning. En række af de ikke-ideologiske mandlige bipersoners funktion er at udgøre en slags parallel-figurer til Jastrau. De fire kvindelige personer belyser, som vi har set, Jastraus svaghed på et andet område, det seksuelle. Også her er der en udpræget økonomisk komposition. Både Sorte Else og Anna Marie, der bliver personer i Jastraus liv, er af afgørende betydning for Steffensens skæbne. En lignende virkning har den kendsgerning, at Luise og Otto Kryger, der spiller hver sin rolle i Jastraus liv, er gift med hinanden.

Forarbejderne til bogen viser, at forfatteren har haft planer om en endnu nærmere sammenknytning af personerne gennem paralleller og ligheder. Det ville have styrket det subjektive i bogens menneskeskildring, fornemmelsen af, at alle bipersonerne kun er set gennem Jastraus på én gang skarpe og hallucinerede øjne. Men man kan nok forestille sig grundene til, at Tom Kristensen har givet afkald på nogle af de planlagte sammenknytninger. Dels skulle det jo dog nærmest være en realistisk roman, og der måtte derfor være en grænse for de mærkelige sammentræf. Dels har han vel følt, at der i dette tilfælde kunne være en fare for, at den tekniske virtuositet blev drevet for vidt. En sådan tanke kunne også delvis ligge bag digtet »Jeg tør ikke mestre Musikken . . .«.

Spørgsmålet om kønssygdommen som kompositorisk faktor vil blive behandlet i sammenhæng med forholdet mellem *Hærværk* og *Forskrevet*. Men det kan allerede nu konstateres, at vore studier over personerne i romanen viser det samme som Aage Jørgensens undersøgelser af symbolerne: den overlegne fortætningskunst og kombinationsevne, som også præger en række af Tom Kristensens bedste digte.

*Hærværk* må placeres i to litterære sammenhænge: i forhold til forfatterskabet og i forhold til de værker af andre, der har påvirket den.

Det er Tom Kristensen selv, der har fremhævet det nære slægtskab mellem *Hærværk* og *Livets Arabesk*. I en kronik-samtale med Frank Jæger i 1956 siger han: »Mener du, at man digter noget, som man ikke har oplevet, men senere hen oplever, så forstår jeg dig. I min første roman »Livets Arabesk« havde jeg en hovedperson, som jeg troede ikke var mig selv; han var i virkeligheden »Hærværk«, som jeg dengang ikke havde oplevet. Det kommer dog sikkert af, at der er en forbandet lighed mellem ens karakter og ens skæbne.«<sup>386</sup> I 1968 betegner han *Livets Arabesk* som »en slags forgænger for »Hærværk«, et forvarsel«.<sup>387</sup> Disse bemærkninger fortjener en nærmere undersøgelse.

Lighederne mellem de to romaner er i virkeligheden yderst påfaldende. De kan sammenfattes på følgende måde: en oprindelig uborgerlig mand gifter sig og bliver i sit ægteskab temmelig borgerlig. Ægteskabet går i stykker, og hans borgerlige livsførelse opløses. Han opgiver frivilligt sit arbejde og begynder at drikke umådeholdent.



Hans hjem okkuperes mere eller mindre af en ung mand og en ung kvinde, hvis sociale status er lavere end hans egen. Han har forskellige elskerinder, hvoraf den ene er gift med en af hans venner, som er journalist.

Så meget om selve handlingen. Hertil kommer andre ting. Baumanns villa er indrettet som et udtryk for hans livsanskuelse, og det samme er der tilløb til med Jastraus lejlighed. Den vigtigste lighed er dog den selvfølgelig: de to hovedpersoner, der søger forløsning for deres angst og uro.

Lighederne mellem de to romaner er så store, at man må gå ud fra, at Tom Kristensen under arbejdet på *Hærværk* har betragtet *Livets Arabesk* som en slags tilløb, en kladde, som han nu helt kunne hæve sig over. Og med rette. Der er i *Hærværk* en kunstnerisk beherskelse og en rigdom af menneskekundskab, som får *Livets Arabesk* til at virke overfladisk. Det kunne demonstreres med utallige eksempler. Trekanten Baumann–Elise–Ibald er f.eks. banal i sammenligning med den tilsvarende Jastrau–Anna Marie–Steffensen. Kompositorisk er *Hærværk* også langt mere vellykket. Første del af *Livets Arabesk* er komponeret sådan, at Ibald erobrer langt mere opmærksomhed, end bogens idé berettiger ham til. Noget sådant er der ikke tale om i *Hærværk*, hvor alt er samlet om Jastrau, og hvor dennes forhold til Steffensen er af anderledes eksistentiel art end Baumanns til Ibald.

Vi vil se nærmere på et enkelt punkt, hvor ligheden mellem de to romaner er særlig iøjnefaldende – og forskellen derfor også. Det er Baumanns og fru Stangs historie sammenlignet med Jastraus og fru Krygers. De to historier og de to damers ydre er i den grad ensartede, at man kunne gætte på et fælles oplevelsesgrundlag. Men Tom Kristensen har selv erklæret, at der ikke er levende modeller til nogen af kvinderne i *Hærværk*.<sup>388</sup>

De to kvinder er begge lyshårede, med grå øjne og i grå kjole eller dragt. Det er ret tilfældigt, en følge af flygtige omstændigheder, at de bliver de to mænds elskerinder, og i begge tilfælde indtræder desillusioneringen omgående. Begge steder er belysningen i værelset, skæret fra vinduerne, af afgørende betydning. Det ser sådan ud i *Livets Arabesk*:

En Bølge af Ro slog ind over ham. De lyse Farver i blå og meget hvidt

havde en kølende Virkning på ham. Han blev dristigere og nærmede sig Sengen, hvor han skimtede Fru Stangs Skikkelse som en brusende Tåge af Hvidt og lyst, gult Haar, der slyngede sig ud over en kniplingebesat Hovedpude. Alt nynnede af Hvidt og af Kvindelighed. Hendes Legemes Bølgelinie tegnede sig under Tæppet mod det halvluse Skær fra Vinduet, der slettede ud og dæmpede, men samtidigt forvandlede alt til en blød Uvirkelighed med udflydende Konturer.<sup>389</sup>

Og i *Hærværk*:

Gennem den tynde Pyjamas mærkede han Blødhed og Varme, spæd, kvindelig Form, og han saa hendes Bryst, frisk og ungdommeligt i et Morgenskær gennem lyserødt Tøj. Og det var dette Skær af Ungdom og Morgen, der steg som en Drøm i ham. (. . .) Og han løftede hende op og bar hende hen paa Divanen, medens hendes opspilede Blik stirrede og stirrede og var saa stort, at det ligesom opfangede hele Værelset i Morgenlyset, og Vinduet og Husene paa den anden Side Kanalen. (. . .) Rosarøde Morgenskyer drev hen over en bleg og blaa Himmel. Skyer som i Skæret fra Fru Luises Pyjamas. Husene med de gammeldags Gavle paa den anden Side Kanalen laa med Farverne aabenbarede, brune og gule og bløde som Hud, og røde som genemskinnede af Blod. Fru Luises Bryst.<sup>390</sup>

Det kræver ingen nærmere dokumentation, at skildringen af omgivelsernes, tøjets og lysets, virkning i det sidste tilfælde er langt mere raffineret og gennemarbejdet end i det første.

Efter scenen i *Livets Arabesk* klæder fru Stang sig på, og kort efter skilles hun fra Baumann. Hendes udseende beskrives således: »Da det skumrede, klædte Fru Anna sig på. Det var en rolig, grå Dragt, som sluttede om hende som Metal. (. . .) Baumann blev stående og så hende gå ned ad en Sidegade. Den grå Kjole lyste op i Lygteskæret og forsvandt og lyste op igen. Så gled en Sporvogn forbi og skjulte hende.«<sup>391</sup>

Efter Jastraus tur med fru Kryger i Frederiksberg have er der en tilsvarende scene, hvor han ser efter hende: »Da de kort efter skiltes ved Udgangen, stod han længe og stirrede efter hendes Skikkelse, den skinnende, graa Dragt, de energiske Ben. Han kunde se hende langt nede i Alléen. De tynde, nyplantede Træer gav en vid Udsigt.«<sup>392</sup> Men

der er den forskel, at i *Hærværk* slutter denne scene sig til to tidligere, meget virkningsfulde beskrivelser af fru Kryger. Ved det første møde med Jastrau ser hun sådan ud: »En yngre Dame med urolige, graa Øjne traadte ind. Hun var i graa Silke. Uroligt og gnistrende graat. Og hun missede i Solen.«<sup>393</sup> Og senere, i *Bar des Artistes*: »I Barens Halvmørke virkede Fru Krygers Skikkelse som et Lysskær, det cendréfarvede Haar, de graa Øjne og en skinnende, graa Stilkjole, alt i samme Farve. Saa skærende kunde kun en stormfuld Morgen over Havet være, Bølger som isnende Sølv og en graaligt lysende Sky-maane, som Solen havde opløst sig i.«<sup>394</sup>

Disse skildringer siger noget ikke blot om fru Krygers ydre, men også om hendes indre – det urolige, flimrende, den mærkelige blanding af lys og mørke, af kulde og varme. Fru Stang er som person ganske banal. Hun hævner sig på sin mand ved at gå i seng med Baumann og fortryder det straks bagefter. Mere er der egentlig ikke at sige om hende. Fru Kryger derimod er en fint nuanceret personlighed, intellektuel og sensuel, men nok utilfredsstillet i begge henseender, et alt andet end primitivt menneske, der længes efter det vilde og primitive. De to historiers efterspil er ligeledes meget forskelligt: banalt og kontant i *Livets Arabesk*, tvetydigt svævende i *Hærværk*.

Også mellem *En Anden* og *Hærværk* er der væsentlige overensstemmelser, men her ikke på det handlingsmæssige plan. Bag *En Anden* aner man en slags konfrontation mellem to forskellige livsopfattelser, der kan knyttes til Freuds og Nietzsches navne. Der er en modsætning mellem den pessimistiske tro på den evige gentagelse i et menneskes liv og Freuds optimistiske tro på, at man gennem analyse kan helbrede et menneske og altså bringe det ud over den negative gentagelse. Men en sådan optimisme er ikke til stede i *En Anden*. Der er en analyse, men der er ikke nogen helbredelse. Tværtimod bliver hovedpersonen gennem analysen klar over, at han ikke er kommet ud over gentagelsen. Det virkelige forsøg på at komme ud over gentagelsen er ikke analysen, men springet. Springet er imidlertid ikke lykkedes, hvilket analysen viser. Hovedpersonen har som barn og helt ung tre gange forgæves forsøgt at etablere et meningsgivende grundlag for sit liv: det er religionen, kærligheden og kunsten, han har forsøgt sig med.

I *Hærværk* er der kun tilløb til en freudiansk analyse og i hvert fald

slet ingen tro på en helbredelse ad denne vej. De tre afgørende faktorer i hovedpersonens liv er de samme som i *En Anden*, men da hans forhold til dem alle er disharmonisk, har han ingen mulighed for her at finde et fast holdepunkt for sin tilværelse. Han føler da sit liv smerteligt præget af den evige gentagelse. Imidlertid er bogen mere optimistisk end forgængeren, idet der ved dens slutning åbnes en ganske vist usikker mulighed for et spring, der kan føre ud over gentagelsen. Denne eventuelle løsning vil – det tyder et enkelt sted i bogen på<sup>395</sup> – snarest stå i socialismens tegn. Den frelse fra Nietzsche – en side af Nietzsche –, som Freud ikke kunne give, famles der nu efter hos Marx.

*Hærværk* er den eneste af Tom Kristensens romaner, der giver et ret omfattende tidsbillede. Samtidig er det den mest storslåede konstruktion, han har opbygget. Derfor føles det naturligt, at han bl.a. har søgt sine forbilleder i to klassiske danske romaner, der på én gang er udprægede tidsbilleder og sindrige kompositioner. Det er Holger Drachmanns *Forskrevet* og Henrik Pontoppidans *De Dødes Rige*.

Forbindelsen med *Forskrevet* har Tom Kristensen selv strejft. I 1964 siger han, at Steffensen ligger så langt fra ham selv, som en opdigtet figur kan ligge fra sin digter: »Jeg har altså ikke som Holger Drachmann i *Forskrevet*, der er *Hærværk's* nærmeste forgænger i vor litteratur, spaltet mit jeg i to personer.«<sup>396</sup> Og i samtalen med Bjørn-vig: »Jeg ville ikke skille mig selv i to, som f.eks. Drachmann har gjort i »Forskrevet«, som jeg jo er noget afhængig af.«<sup>397</sup> Allerede to af anmelderne, Hans Brix og Kristian Elster, antydede en påvirkning fra *Forskrevet*, men kun i helt almene vendinger.<sup>398</sup> En undersøgelse er påkrævet.

Det er i skildringen og især i grupperingen af personerne, man finder de vigtigste ligheder mellem de to romaner. I *Forskrevet* er der en meget nær forhånds-sammenknytning af hovedpersonerne især gennem familie og erotik: Ulf Brynjulfsen og Edith er halvsøskende (afsløres først sent), Ulf og Annette ligeså; Annette, Henrik Gerhards kone, er en nær veninde af Anna Funch, Halvvigs tidligere kone, som Henrik også er betaget af; Halvvig er Ediths elsker. En tilsvarende romanagtig sammenknytning – men mindre omfattende – bygger i *Hærværk* for en stor del på kønssygdommen: Sorte Else-Stefani-Anna Marie-Steffensen med Jastrau som potentiel inddraget på grund af



hans forhold til Sorte Else og hans tilnærmelse til Anna Marie. En sådan sammenknytning gavner naturligvis en romans økonomi: man kan operere med færre personer, som så til gengæld belyses fra flere sider. Det betænkelige ved den er faren for at komme ud i det romanagtigt usandsynlige. Denne fare kan næppe siges at være undgået i *Forskrevet*. Om den er det i *Hærværk*, kan diskuteres. Dog virker hele den mærkelige sammenhæng i nogen måde som et naturligt udtryk for Jastraus fornemmelse af det ubønhørlige, skæbnebestemte i hans liv.

Selv om Steffensen ikke er en udskilt del af Tom Kristensen selv, er det berettiget at sige, at Jastrau på en vis måde svarer til Henrik Gerhard og Steffensen til Ulf Brynjulfsen. Henrik er som Jastrau den relativt normale og borgerlige (af de to mandlige hovedpersoner), hvis bevidsthed man i det væsentlige følger. Mange steder i *Forskrevet* understreger det meget nære forhold mellem de to mænd, der er »en Slags aandelige Siamesere« eller to »Stykker af det samme Menneske«. <sup>399</sup> Dette kan nok sammenlignes med det særlige skæbnefællesskab mellem Jastrau og Steffensen, selv om de er langt fra at føle sig som to dele af ét menneske.

Et lighedspunkt er det også, at de alle fire er lyrikere, og der citeres digte eller stumper af digte af dem. Placeringen af disse har dog en dybere mening i *Hærværk* end i *Forskrevet*.

Steffensen har i øvrigt som person ingen særlig lighed med Ulf – bortset fra at de begge er kunstnere, der har brudt med deres oprindelige borgerlige miljø og især med deres fædre. Større er ligheden mellem Jastrau og Gerhard. Også den sidste er en (især gennem sit ægteskab) borgerliggjort kunstner, der på et vist tidspunkt reagerer mod det borgerlige. Ved en middag hos sin svigerfar, konferensråd Brynjulfsen, holder han en skandaløst virkende tale og forlader derefter selskabet (3. bog, kap. VI–VIII). Dette bliver anledning til hans brud med de borgerlig-konservative kredse, opløsningen af hans ægteskab og hans tilnærmelse til »folkelige« kredse, både politisk og privat (Edith og hendes og Ulfs familie i den lille provinsby). Dette svarer til Jastraus uheldige optræden under selskabet hos Krog og den følgende nat og morgen, da han er meget fuld. Og resultaterne bliver for hans vedkommende de samme.

Som Jastrau er Gerhard en mand »mellem meninger«, og han nægter at tage parti for en bestemt ideologi. Dette standpunkt bliver

endda med tiden mere og mere udtalt hos ham. –

Også andre af personerne i *Hærværk* har kompositoriske modstykker i Drachmanns roman. Man kan nok sige, at Anna Marie er placeret mellem Jastrau og Steffensen som Edith mellem Henrik og Ulf. Ellers er der ikke megen lighed mellem de to – det skulle da være, at Ediths præg af urørlighed kommer igen hos den sølle pige fra Århus – men rigtignok på en helt anden måde. Den småborgerlige og sensuelle Johanne er placeret som den storborgerlige og sensuelle Annette. Der er kun en begrænset lighed mellem dem. Endelig har de to hykleriske levemænd, Ulfs og Stefans fædre, konferensråd Brynjulfsen og apoteker H. C. Stefani, næsten samme plads i kompositionen.<sup>400</sup>

Foruden grupperingen af personerne står endnu en side af *Hærværks* komposition i gæld til *Forskrevet*. Fjerde og sidste dels begyndelse er en gentagelse af første dels. Det skal fremhæve den store forskel på før og nu. På samme måde er hos Drachmann sjette og sidste bogs begyndelse en varieret gentagelse af første bogs.

– Blandt meget andet er *Hærværk* også en københavnerroman, og det eneste tænkelige forbillede for en sådan københavnerroman, der mest skulle foregå i intellektuelle kredse, var netop *Forskrevet*. Der er i Drachmanns roman et lige så ambivalent billede af København som i Tom Kristensens: meget negativt om det offentlige liv (teater, presse, den højere selskabelighed, etc.), men kærlighed til byen på en anden måde, til byen selv og til visse sider af livet i den.

De sammenligninger, man undertiden har antydnet mellem *Hærværk* og Pontoppidans *Lykke-Per*, er der næppe noget hold i. Mere interessant er det, hvad Regin Højberg-Pedersen skriver: »Afsløringen af hele denne Verden [bladverdenen] som en Slags de Dødes Rige er, trods al Marxisme, i sin Stemning alt for afhængig af Henrik Pontoppidan«. <sup>401</sup>

Dette er ikke nogen helt præcis bestemmelse af ligheden mellem *Hærværk* og *De Dødes Rige*. Snarere kunne man sige, at en følelse af, at omgivelserne er uvirkelige, er fælles for Ole Jastrau og en del af personerne i Pontoppidans roman. Temaet har imidlertid en mere samfundskritisk drejning i den ældre bog. De dødes rige, der er præget af uvirkelighed, er de moderne storby-samfund, og der tænkes særlig på politiske, kunstneriske og journalistiske kredse i København. Her

er det samme fundamentale syn især på den københavnske halv- og helintellektuelle verden som i *Hærværk*.<sup>402</sup> Men i denne bog er uvirkeligheds-temaet ellers først og fremmest psykologisk, knyttet til Jastraus person.

Hos Pontoppidan findes en række forskellige udtryk for det, der er bogens tema: de Dødes Rige; Spøgelser; Skygger; Masker; Uvirkelighed. Af disse genfindes de tre sidste i *Hærværk*, men de to af dem, Masker og Uvirkelighed, har en langt større frekvens end hos Pontoppidan.<sup>403</sup>

Når jeg her er tilbøjelig til at tro på en påvirkning, skyldes det, at der findes et mere håndgribeligt lighedspunkt mellem de to bøger, som i hvert fald næppe kan være tilfældigt. Det er *branden*. Torben Dihmer føler noget befriende ved den brand, der lægger hans fædre-negård i aske, fordi han giver den en symbolsk betydning: som en bebudelse af den verdensbrand, der skal gøre det af med den fordærvede verden, med de dødes rige.<sup>404</sup> På samme måde føler Jastrau sig befriet, da hans lejlighed brænder, fordi han ser branden som et symbol på sin endelige frigørelse fra hele den fortid, som lejligheden er knyttet til.<sup>405</sup>

Mens Tom Kristensen således på den ene side knyttede sig til en klassisk dansk romantradition, lod han sig på den anden side inspirere af en højst moderne, ja modernistisk roman. Om påvirkningen fra denne bog skriver han i 1964: »Men der var også en anden forfatter, der satte mig i skub, og det var James Joyce. Hans roman *Ulysses* havde fulgt mig siden 1923. Hvor meget jeg forstod af den, selv i de to og et halvt år jeg arbejdede med *Hærværk*, skal jeg ikke kunne sige; men jeg betragtede *Ulysses* som et rustkammer, fyldt med mangfoldige, tekniske våben, og i det gik jeg ind og tog frejdigt, hvad jeg havde brug for, uden at føle mig som tyv eller epigon. Jeg tog tre våben: den strømmende bevidstheds stil, de tilbagevendende temaer og de nærgående skildringer af mennesket i dets alt for menneskelige stillinger, på wc osv. Med dem og med min egen stil var jeg glimrende udrustet til at dissekere den store, i mange tilfælde sekundære sygdom, alkoholismen«. <sup>406</sup> Et fjerde »våben« nævner Tom Kristensen ikke selv: det er motivet med faderen, der søger en søn, og sønnen, der søger en fader. Et femte er den filologiske leg med ord. I litteraturen om *Hær-*

*værk* findes for det meste kun ret vage antydninger, mindre præcise end digterens egne udtalelser. Den nærliggende formodning om, at Stefan Steffensens navn gik tilbage til Joyces Stephen Daedalus,<sup>407</sup> afvises af Tom Kristensen selv.<sup>408</sup>

Den strømmende bevidstheds stil i *Hærværk* er ny i forfatterskabet, og det forekommer umiddelbart helt rimeligt at føre den tilbage til Joyce. Kun må det bemærkes, at dens anvendelse er af langt mere moderat art og omfang end i *Ulysses*, hvilket er til gavn for forståeligheden. Mange af gentagelserne, både hos Joyce og hos Tom Kristensen, er også udslag af *streaming consciousness*-teknikken, da de er gentagelser i en persons bevidsthed. Et enkelt af Tom Kristensens gentagne udtryk, »Spansk Danserinde«, minder om et hos Joyce, »Castilian rose«.<sup>409</sup>

Det er ikke helt klart, hvor i *Hærværk* vi efter Tom Kristensens opfattelse har de »nærgående skildringer af mennesket i dets alt for menneskelige stillinger«, som kan sidestilles med Mr. Blooms berømte wc-besøg (*Ulysses*, kap. IV). Et oplagt eksempel er scenen i detentionen, hvor bukserne ikke kan holdes oppe på grund af de manglende seler (II. del, kap. III). Men der er i det hele taget mange situationer i bogen, hvor Jastraus påklædning er mangelfuld, og hvor han føler dette ydmygende.

Både i »*Bokserdrengen*« og i *En Anden* er der, om end på helt forskellig måde, en dreng, der søger sin far. I *Hærværk* er dette motiv omformet og udvidet. Steffensens brud med sin far og hele krisen i hans familieliv gør, at han må finde et nyt fundament for sit liv. Det er meget nær ved at blive forbrydelsen, men ender altså med at blive katolicismen. Man kan ikke sige, at Jastrau under denne udvikling bliver hans far, men måske, at han momentvis spiller lidt af den rolle, som en far under andre omstændigheder kunne have spillet. På den anden side mister Jastrau ved skilsmissen sin lille dreng og savner ham meget. Der er dog ikke tale om, at Steffensen bliver en ny søn for ham. Denne ændring af motivet er sket under indflydelse af *Ulysses*. Blooms søn er død som lille, og faren savner ham meget. Samtidig har Stephen brudt med sin far. Men forskellen er, at hos Joyce opstår der faktisk en slags sjæleligt far-søn-forhold mellem den unge og den lidt ældre mand. En så konsekvent gennemførelse af motivet ville ikke have stemt med Tom Kristensens planer for *Hærværk*.<sup>410</sup> Men når han



nu var modtagelig for Joyces indflydelse på dette punkt, skyldes det personlige forhold.<sup>411</sup> —

Torben Brostrøm skriver i bd. 4 af *Politikens* litteraturhistorie: »Den halvt filologiske, halvt dadaistiske leg med ord, der forekommer i Hærværk, behøver dog ikke Joyce til forklaring, den er jo en gammel interesse hos den danske forfatter.«<sup>412</sup> Denne betragtning er næppe rigtig. I modsætning til, hvad der er tilfældet f.eks. i *Livets Arabesk*, er de filologiske ordspil i *Hærværk* flere gange knyttet til meget vigtige motiver i bogen, således Jastraus vrængende »Ægge . . . Homo« (ecce homo)<sup>413</sup> og hans opløsning af ordet »Katastrofe« i »Kata« og »Strofe«.<sup>414</sup> Om et lignende eksempel i *Ulysses* skriver Tom Kristensen selv året efter *Hærværk*: »Marion har nemlig tilfældigvis fundet Ordet Metempsykose i en Bog. Hun kan ikke udtale de[t] rigtigt, hun siger: Met-him-pike-hose (. . .) Hendes forkerte Udtale af Ordet kan ikke undgaa at sætte sig fast i hans [Blooms] Hjerne. Hele Bogen igennem dukker det op i de snurrigste Associationer, halvt humoristisk. — Og dog antyder dette forvrængede Ord et af Bogens alvorligste Motiver.«<sup>415</sup> Her er — som i tilfældet »Katastrofe« — både opløsningen af et fremmedord og dette ords væsentlige betydning for romanen.

Men den største betydning, *Ulysses* fik for Tom Kristensen, lå måske i det helt almene, at den gav ham mod til at tage fat på en så stor, kompliceret, raffineret — man kan gerne sige: udspekuleret konstruktion som *Hærværk*.

I 1964 skrev Tom Kristensen i sin artikel om *Hærværks* tilblivelse: »Der var imidlertid også en tredje forfatter, der fik betydning, og det var Arthur Rimbaud. I midten af tyverne var jeg meget optaget af hans digte og hans skæbne, og uden at ane, at Aldous Huxley samtidig forsøgte at gøre en anden fransk digter, Charles Baudelaire, til en af sine personer i romanen *Kontrapunkt*, skabte jeg skikkelsen Stefan Steffensen over Rimbaud og gav ham nogle dråber dansk blod.«<sup>416</sup> Dette uddybes nærmere i samtalen med Bjørnvig. Det slås her fast, at Rimbaud er forlæggert for Steffensen<sup>417</sup> og Rimbauds og Verlaines venskab for forholdet mellem Steffensen og Jastrau. Verlaine var kommet ind i et borgerligt ægteskab, og dette ødelagde Rimbaud fuldstændig i løbet af et år. Det var Rimbauds digt *Bateau ivre*, der fascinerede Verlaine; det kunne han forstå, men ikke dets forfatter.

Dette digts rolle er altså i *Hærværk* overtaget af »Asiatisk i Vælde ...«. Om bekendtskabet med Rimbaud siger Tom Kristensen her: »Jeg lærte hans digte at kende. Jeg tror midt i 20'erne. Og de gjorde stærkt indtryk på mig, så vidt jeg forstår fransk. Og hans levnedsskil-dring.«<sup>418</sup>

Disse ord tyder på, at Tom Kristensen byggede billedet af Steffen-sen på en biografi af Rimbaud. Studier af den litteratur om Rimbaud (og Verlaine), der forelå i 1928, synes at vise, at der kun kan være tale om ét værk, Jean-Marie Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud* (Paris 1926).

Det er først og fremmest første dels kap. V, der har haft betydning for *Hærværk*. Men allerede i slutningen af kap. IV finder vi en oplys-ning af interesse. Rimbaud, der endnu opholdt sig i sin fødeby, Char-leville, sendte nogle af sine digte til Verlaine, og »quinze jours plus tard, Verlaine, enthousiasmé par ces accents étranges et nouveaux, invitait à venir à Paris l'auteur de *Bateau ivre*«.<sup>419</sup> Det antydes altså, at det mest var *Bateau ivre*, der vakte Verlaines interesse. Dette digt har Carré forøvrigt også i det foregående nævnt som det, der formentlig har bidraget mest til Rimbauds berømmelse.<sup>420</sup>

Kap. V, »Le temple des muses«, skildrer Rimbauds første ophold i Paris og begyndelsen af hans forbindelse med Verlaine. Det var ikke hos sig selv, men hos sine svigerforældre, denne modtog ham. Ver-laine havde året før giftet sig med Mathilde Mauté, men idyllen havde været kortvarig. Den unge kvinde blev hurtigt træt af hans drikkeri, brutalitet m.m. Og nu påtvang han hende denne ukendte og meget lidt indbydende gæst.

Den første middag i rue Nicolet 14 varslende ikke godt. De tilstede-værende var Mme Mauté, Verlaines svigermor, hans kone og lægen og digteren Charles Cros. M. Mauté, Verlaines svigerfar, var på rejse. Man gik til bords uden større iver. Rimbaud spiste grådigt, med næsen ned i tallerkenen, sagde ikke et ord, men kastede af og til hemmeligt et fjendtligt og mistroisk blik på de andre. *Han* var også allerede skuffet. De to kvinder prøvede at konversere og spurgte ham, om han var træt, og om han havde haft en god rejse. Men han gad knap nok svare, og når han gjorde det, var det med en besværet mine. Så spurgte Charles Cros ham ud om hans digte, hvilket kun fremkaldte en ufor-skammet og stædig tavshed. Med albuerne på bordet tændte han en

pibe, tog nogle drag og rejste sig så og gik i seng.

Rimbauds rædselsfulde manerer skaffede ham ikke nogen sympati. Verlaine prøvede nok at forsvare ham en lille smule, men i løbet af de næste dage tog sagen en uheldig vending. Rimbaud var mere og mere irriteret over dette borgerlige miljø, der ikke var nævneværdigt forskelligt fra hans eget. Han genfandt smagen, levemåden og Louis-Philippe-møblerne hjemme fra Charleville. En digter burde efter hans mening leve helt anderledes! Det sagde han rent ud til Verlaine, som hellere end gerne lod sig overbevise om det, så han kunne slække på familielivets bånd og genvinde sin frihed. Så tog han Rimbaud med ud at drikke på cafeer. De kom ofte meget sent hjem – og fulde, hvilket gav anledning til nye huslige scener. Samtidig så man med ængstelse frem til den skarpe og arrige M. Mautés hjemkomst. Men heldigvis fortrak Rimbaud efter fjorten dages forløb.<sup>421</sup>

Ligheden med *Hærværk* er slående. Vi har allerede talt om digtet som den interesse-formidlende faktor. Modtagelsen hos Jastrau er omtrent som modtagelsen hos Verlaine. Den første middag hos denne er nok hos Tom Kristensen spaltet i to, den ene lige efter Sanders' og Steffensens ankomst (I. del, kap. II), den anden to dage senere, hvor Sanders er erstattet af Jastraus svoger (I. del, kap. VI). Hvad angår dårlige manerer og ubehøvlet optræden, er Steffensen fuldt på højde med Rimbaud. Et par konkrete detaljer stemmer endda overens. Som Rimbaud planter Steffensen, ved begge de to middage, albuerne på bordet.<sup>422</sup> Rimbaud rejser sig fra bordet og går i seng – men Tom Kristensen har forbedret dette træk: midt under middagen med hr. Smith-Jørgensen rejser Steffensen sig og går på wc.<sup>423</sup> Det er også værd at bemærke, at modtagelsen af Steffensen er præget af Jastraus borgerlige svigerfamilie – som modtagelsen af Rimbaud af Verlaines lige så borgerlige kone og svigermor. Derved placeres Jastrau som Verlaine der, hvor han skal være: mellem det borgerlige og det uborgerlige miljø.

Steffensens (og Sanders') foragt for Jastraus rokokomøbler svarer naturligvis til Rimbauds foragt for Verlaines Louis-Philippe-møbler. Rimbauds skuffelse over Verlaines borgerlighed træder frem lige fra begyndelsen; at han havde ventet noget andet, fremgår klart af flg. sætninger fra de første dage af samværet: »Lui aussi était déjà déçu. (...) Rimbaud était de plus en plus gêné et irrité par ce milieu bour-



geois qui ne différait pas sensiblement du sien. (...) Un poète, dans son esprit, devait vivre autrement!«<sup>424</sup> At Steffensen på forhånd havde ventet noget andet end borgerlighed af Jastrau, fremgår derimod først, da han et år senere vender tilbage. Jastrau spørger ham da, hvorfor han ikke kan lide ham.

»Fordi jeg troede, du var det rene Oprør. – Men lad os ikke tale om det nu,« tilføjede han bønligt og sank sammen.

»Jo, lad os tale om det nu,« sagde Jastrau mildt. Han vilde erobre ham. »Du troede, jeg var det rene Oprør.«

»Ja, du.« Steffensen rettede sig igen. »Det trænger vi til. Det har vi aldrig rigtig haft. Og saa traf jeg en fedladen Borger med Familieliv og alt det.«<sup>425</sup>

Den følgende fase, hvor drikkeriet sammen med Rimbaud giver anledning til scener mellem Verlaine og hans kone, genfindes med sikkerhed i *Hærværk*. Derimod har Tom Kristensen ændret forløbet, da han lader Jastrau smide Steffensen ud – i modsætning til Rimbaud, der frivilligt forsvinder. Denne forandring har flere grunde. Den kaster et skarpt lys over Jastraus forhold til sin kone. For at bevise for hende og for sig selv, at han er mand i huset, er han nødt til at smide Steffensen ud – og så får denne udsmidning et ynkeligt forløb. Gennem fjernelsen af den ubudne gæst banes vejen desuden for en forsoning mellem mand og kone og for den idylliske skovtur, som er af stor kompositorisk betydning. Men endelig er denne scene også på anden måde af vigtighed for kompositionen. Den første af romanens fire dele er som bekendt kun en forberedelse, et forspil til den egentlige hærværksperiode. Derfor er det temmelig nødvendigt, at Jastrau foreløbig skilles fra den, der borgerligt set er hans onde ånd. Steffensen vender effektivt tilbage, da Jastraus hærværk er ved at fuldbyrdes. Udsmidningen giver en god motivering for denne langvarige adskillelse. –

Også andre træk af Rimbauds første ophold i Paris er gået over i *Hærværk*. Hans opposition mod den herskende litteratur, som han fandt konventionel, svarer nøje til Steffensens holdning. Ved en literær middag afbrød Rimbaud systematisk og uafsladeligt en af deltagerne, der reciterede et digt, med ordet lort.<sup>426</sup> Det må være denne anekdote, der ligger til grund for, at Steffensen under den første mid-



dag hos Jastrau tre gange brøler »Er det Løgn, hvad jeg siger?« ud over bordet.<sup>427</sup>

Men noget af det vigtigste er modsætningen mellem Rimbauds stædighed, lysende intelligens og vilde energi og Verlaines svaghed og kompromis-ånd – »den bløde lastefulde Verlaine«, som Tom Kristensen kalder ham i samtalen med Bjørnvig.<sup>428</sup> Denne modsætning genfindes i romanen. Selv om Steffensen er vingskudt efter historien med Anna Marie, er han i kraft af sin konsekvens og karakterstyrke på en måde Jastrau totalt overlegen.

– Det er svært at afgøre, om resten af Carrés bog har haft nogen som helst betydning for *Hærværk*. Fortsættelsen af Verlaines og Rimbauds fælles historie fjernede sig alt for langt fra, hvad Tom Kristensen kunne bruge. Det gælder f.eks. deres rejse til England. Men er der i det afsluttende slagsmål mellem Jastrau og Steffensen en afglans af dramaet i Bruxelles, hvor Verlaine skød på Rimbaud? I hvert fald er der ved denne lejlighed hos Jastrau noget af den voldsomme svingning mellem sympati og antipati, som Verlaine må have følt – selvfølgelig bortset fra det homoseksuelle, som ikke interesserede Tom Kristensen. – Som Steffensen omvender også Rimbaud sig – men under helt andre omstændigheder, først umiddelbart før sin død.<sup>429</sup>

Tom Kristensen ønskede som ung at skrive et digt, der var »smukt som matematik«. Man kan sige, at romanen *Hærværk* er smuk som matematik – i den forstand, at det hele går op. Aage Jørgensens undersøgelser af bogens symbolbrug sagde allerede noget om, hvor kompliceret en konstruktion der er tale om. Vore studier over personer og de litterære forudsætninger har uddybet dette indtryk.

Vi har talt om det paradoks, *Hærværks* kunstneriske virkning hviler på: modsætningen mellem form og indhold. Bogen er et stiliseret kaos. Det er givet, at den frygt for, det vemod ved det fuldendte, som han kunne føle under arbejdet, ikke har været enerådende. Vi har citeret linjerne »Stor Ødelæggelse, Daadløshed har jeg erfaret. / Minderne nager som Breve, jeg ej har besvaret.« Det er Jastraus situation – og idet Tom Kristensen senere gør de to linjer til sidste strofe af digtet *Stilleben*, indrømmer han, at det også har været hans egen. Digtets næstsidste strofe lyder imidlertid sådan: »Ingen Fulden-delsens Glans, der alene befrier, / selv om den kun skulde vare i fire

Aartier.«

Fuldendelsens glans! Det var alligevel den, *Hærværk* skulle være præget af. Man ved, hvor store forventninger Tom Kristensen på forhånd stillede til bogen.<sup>430</sup> Men denne fuldendthed, som han stræbte imod, har haft et skær af sørgmodighed over sig, fordi han på en måde har følt den som et tegn på, at hans ungdom var forbi.

Tom Kristensen må have været mærkeligt til mode, da han begyndte at skrive *Hærværk*. Den orden, han skabte i bogen og i sit liv, betød, at han gav afkald på det kaos, der var så nært knyttet til hans ungdom – og for stedse. Den krise, han har skildret i romanen, er så alvorlig og dybtgående, at han må have vidst, at han aldrig ville opleve noget lignende igen. Der er fra ca. 1930 en anden tone i Tom Kristensens forfatterskab, mere stilfærdig, blidere og mildere. Denne tone er ikke mere en ung mands.

## 6. Novellerne i *Vindrosen*

Samlingen *Vindrosen* (1934) har som undertitel »Konfrontationer«. Hvor træffende denne betegnelse end er, dækker den dog over to forskellige genrer, noveller og rejseskildringer. Nogle af de sidste vil blive omtalt i anden sammenhæng. Her vil kun blive talt om novellerne, som udgør syv af bogens 15 stykker. Det er i øvrigt en kendsgerning, at flere af rejseskildringerne rummer novellistiske træk, ligesom de fleste af novellerne delvis bygger på forfatterens egne rejseindtryk.

Inden vi går over til en behandling af de enkelte noveller, skal der gøres et par bemærkninger om samlingens komposition. Dennes princip synes at være en aftagende grad af eksotisme. De 15 stykkers sted er, nævnt i rækkefølge: Kina – Japan – til søs mellem Hongkong og Colombo – Marseille – Madrid – Paris – London – København. Desuden indtager den afsluttende novelle, *Ulykken*, en særstilling, fordi den indeholder et åbent, principielt opgør.

Mange af bogens stykker er skrevet længe før 1934, men vi har alligevel fundet det rimeligt at behandle dem i sammenhæng på dette sted.

De to noveller fra Kina, *Hævnen* og *Den hungrige Jord*, skildrer begge

konfrontationen mellem hvide og kinesere, i den første set med en kinesers øjne, i den anden med en amerikansk kvindes.

Det raffinerede ved *Hævnen* er, at hovedpersonens reaktioner og synsmåder for en stor del er specifikt kinesiske – uden at forfatteren siger noget om dette. En kuli i Shanghai, Wong Foo Hing, har skaffet sig et ekstrajob, der går ud på at stjæle fra de skibe, der ligger i havnen. En aften bliver han overrasket under denne virksomhed og pryglet sønder og sammen af det pågældende skibs besætning med styrmanden i spidsen. Under pinslerne får han den forestilling, at det er et overnaturligt væsen, der slår løs på ham: »en Glorie af tusinde Hænder sprang frem om et smilende Buddhahovede og blev levende og ivrige (. . .) Det var et Vejr af Tovender og Hænder, som slog ned over ham, en hvirvlende Guddom, der kun havde en eneste Tanke: at slaa, at slaa, at slaa!« Også bagefter fabler han om »en mangearmet Budda [sic], en Vandaand, som slyngede en hvid Skumarm ud efter ham«. <sup>431</sup>

Sin elendige tilstand bagefter og den primitive helbredelsesmetode tager han som en selvfølge – og det samme gør forfatteren: »Armene var det skidt med. Den højre var brækket, og den venstre havde et dybt Saar og en stiv Skorpe af Blod; men Resten holdt sammen. Ryggen kunde vel ikke rettes; men saa kunde den holdes krum. (. . .) Den højre Arm hang slapt ned, og han lod den gro sammen af sig selv. Det dybe Saar paa venstre Arm fyldte han efter en god Vens Raad med Snavs, og saa helede det sig. Paa den Maade blev han restitueret.« <sup>432</sup>

Fire år efter kommer han, i lovligt ærinde og forøvrigt beskyttet af en amulet, om bord på samme skib. Styrmanden genkender ham ikke, men stikker ham tilfældigt en lussing. Hermed bliver kulien klar over, at han i sin tid har været ude for et menneske, ikke et overnaturligt væsen. Hans hidtidige angst forsvinder og afløses af hævntørst. Han accepterer som en selvfølge den stærkeres, f.eks. et overnaturligt væsens, ret til grusomhed, men han vil ikke finde sig i at blive ydmyget af en, der stort set er hans ligemand.

Derfor lurar han på, at styrmanden skal komme i land, for at kunne slå ham ihjel. Sådan går det også, tror Wong – men i virkeligheden er det en anden hvid, han er kommet til at myrde. *Hævnen* optager altså her et af motiverne fra *En Anden*: dødens tilfældighed.

Kulien opfatter imidlertid ikke den rette sammenhæng, men bliver på ny grebet af forestillingen om noget overnaturligt:

Der var Trolddom i dette Skib! Og hylende løb han i Land.

»Hvide Mænd har to Liv, hvide Mænd to Liv!« raabte han og løb igennem Havnen, medens han svingede med Armen.<sup>433</sup>

Hårdførheden over for lidelser, accepten af egen og andres grusomhed som en selvfølge og fortolkningen af det naturlige som overnaturligt er altså de punkter, hvor kineseren optræder som kineser. Og det er netop dem, der skaber novellens handling.

Forfatteren lader sig som nævnt ikke mærke med noget. Fortællingen er helt igennem holdt i en rolig, nøgtern og objektiv tone. På et enkelt sted er der en mindelse om den ekspressionistiske Tom Kristensen. Mishandlingen fremkalder et farveindtryk hos Wong (jfr. allerede i *Livets Arabesk*): »Det sidste, han saa, var et rødt Brandskær, der spejlede sig dybt ned i hans Sjæl«, og dette farveindtryk dukker igen op i hans sind fire år efter.<sup>434</sup>

Som andre af fortællingerne i *Vindrosen* slutter *Hævnen* med nogle ganske få linjer, der åbner et vidt perspektiv, her af helt uvis natur: »Nej, her turde han ikke være, og han løb i Blinde bort, bort fra de Hvide, bort fra Skibene. Han vidste ikke hvorhen.«<sup>435</sup> Disse linjers funktion er at vise, at de fortalte begivenheder har været så betydningsfulde, at de måske helt forandrer hovedpersonens liv.

– Henning Kehler har i en omtale af *Vindrosen* hævdet, at Tom Kristensen har »forset og forgrebet sig paa Johannes V. Jensens berømte Singapore-Novelle »Kulien««,<sup>436</sup> og det er klart, at han her må have tænkt på *Hævnen*. Ligheden mellem de to noveller består i, at der i dem begge gøres et forsøg på indlevelse i en rickshaw-kulis situation, og at denne kuli begår et mord. Men forskellen er lige så væsentlig. Trods al indlevelse ser Johs. V. Jensen i nogen grad sin Hoang Tchín Fo udefra, med den hvide mands nedladende øjne. Han er altså nærmere ved eksotismen i banal forstand. Og hele stilen og tonen i *Kulien* er langt mere følelsesbetonet end i *Hævnen* – hvilket forøvrigt er en generel forskel mellem Johs. V. Jensens og Tom Kristensens eksotiske noveller.



Hovedpersonen i *Den hungrige Jord* er Mary Elgan, en moderne ung amerikansk pige, der ud fra en teoretisk fordomsfrihed har giftet sig med kineseren Ching Wung Wu, som hun har truffet ved hemmelige kommunistmøder i Chicago. Allerede i løbet af det par dage, de har tilbragt i Shanghai, er Ching blevet som forvandlet, en kineser som de andre. På vejen til den landsby, hvor han er fra, angrer hun mere og mere, hvad hun har gjort. Da de er nået frem til den ækle, stinkende gård og hun har set Chings afhængighed af sin mor, flygter hun. Efter uendelige lidelser møder hun ved en flod en hvid mand og er tilsyneladende reddet. Men pointen er en anden. Novellen slutter således: »hun vidste, at der sad en hvid Mand ved Siden af hende. En Duft af Shag naaede hende. Men endnu anede hun ikke, at hun skulde følge ham paa Vej ind i Landet, dybere og dybere ind i det uendelige Kina«. <sup>437</sup>

Her sker altså nøjagtig det samme som i *Hævnen*: de sidste linjer åbner et stort, usikkert perspektiv, som er en følge af de begivenheder, novellen fortæller. Det er i øvrigt forberedt af en bemærkning nogle sider tidligere: »Hvorfor skulde hun ellers dække sine Øjne, en sælsom, mekanisk Bevægelse, hver Gang hun senere saa' kinesiske Tiggere, og dem skulde hun se mange af.« <sup>438</sup>

Denne slutning kan forekomme mærkværdig, men synes i virkeligheden at være logisk begrundet. Det er ikke bare Ching, der straks efter ankomsten til Kina bliver til en almindelig kineser. Mary bliver selv hurtigt påvirket af Kina, selv om hun prøver at kæmpe imod. Det kinesiske er knyttet sammen med stank, urenlighed og ikke mindst med selve jorden, Kinas jord, Marys egen verden derimod med frisk luft og renlighed og med menneskets oprejste stilling. Denne modsætning går, som vi skal se, gennem hele novellen.

Ching viser hende allerede i Shanghai ligegyldighed, og herom hedder det: »dette lille Træk i Chings Karakter havde sløvet hende. Det havde været den sidste Dag, hvor streng Renlighed havde haft Betydning for hende«. <sup>439</sup> Under rejsen hjem til landsbyen er hun ved at blive kvalt af stank: »Det var, som om hun var gaaet ned ad en Trappe, bort fra den rene Luft og nedad mod den stinkende Jord, der ventede hende.« <sup>440</sup> Denne ufrivillige nærmelse sig til jorden har hun allerede følt i Shanghai, og den får i denne forbindelse en empirisk forklaring: »hun havde altid haft en Svaghed i Knæene, som om hun i

næste Øjeblik vilde knække sammen, en sælsom Svaghed i Forhold til den store, frodige Skikkelse med det rødgyldne Haar – og i Shanghai var de blevet svagere, krummere. Hun havde ligesom nærmet sig Jorden.«<sup>441</sup>

Senere under rejsen er hendes fornemmelse af lede forstærket: »Hun krummede sig sammen, og den vamble Stank fra Blusen bedøvede hende. Hun følte sig, som om hun gravede sig dybere og dybere ned i en Mødding.«<sup>442</sup> De når frem til hendes mands slægtsgård, og om de mennesker, hun her ser, siges noget ganske tilsvarende: »Ansigtterne, Klæderne, Stanken gav hende Indtryk af en ukuelig Almue, en Hob af underjordiske Væsner, som lige havde gravet sig med Hænder og Fødder op af Jorden og endnu havde Støv fra det dybeste Indre hængende i Tøjet.«<sup>443</sup>

Hermed har forfatteren forberedt den del af novellen, som er en skildring af Mary Elgans flugt, hendes fortvivlede vandring ud over de endeløse kinesiske marker. Her gælder det nu i bogstaveligste forstand kampen mellem den oprejste amerikanske pige og Kinas hungrige jord, der vil opsluge hende. Det, som hidtil halvvejs kunne tages symbolsk, er nu konkret, aktuel virkelighed. I begyndelsen giver selve flugten hende styrke: »Hun følte sig ensom, men Ensomheden forfriskede hende. Hun var fri, hun var oprejst, og ingen snavset Kineser skulde bøje hende ned mod denne forbandede Jord, der lugtede tørt og støvet. (...) Denne gule, kinesiske Støvbinde skulde ikke faa hende. Hun skulde ikke ende som Affald.«<sup>444</sup> Og også noget senere kæmper hun tappert: »hun hadede den Jord, hun løb hen over, den Jord, som satte sig paa hendes Fødder, paa hendes Tøj, i hendes Ansigt, og truede med at opsluge hende. Hun vilde ikke være som disse Kinesere, disse Jordkrybere, der saa ud til at være dukket ud af Hulerne. Hun var da hvid. Hun løb da paa Jorden, oprejst og rank; men hendes Knæ var krumme af Træthed.«<sup>445</sup>

Men der kommer et tidspunkt, da hun synes, at situationen er håbløs. Hun giver efter, men – det understreges – med en »pludselig Energi«, og indvier sig til den kinesiske jord. Hun går hen til et træ, »rev lange Striber sejt Bark af og bandt dem om Nederdelens Laster, saa at de dannede et Par Bukser. Hun vilde instinktmæssig udrydde den hvide Kvinde i sig, og hun fyldte Hænderne med Støv, smurte sit Ansigt ind i det og hældte det hele i sit Haar for at dække dets rødlige

Glans. Men som hun stod dér, følte hun det som en mystisk Ceremoni. Det forekom hende, at hun vaskede sig i Støv og indviede sig til Jorden«. <sup>446</sup>

Slutningen, hvor Mary *ikke* slipper bort fra Kina, må da ses som en konsekvens af hendes gradvise given efter for det kinesiske og hendes sluttelige indvielse til den kinesiske jord. Det ville derfor være overfladisk blot at sige, at *Den hungrige Jord* viser en hvids flugt fra kineserne som *Hævnen* en kinesers flugt fra de hvide. Den virkelige parallel er *En Kavalier i Spanien*, hvor den rejsende må flygte fra landet, fordi det er gået ham i blodet. Det er det samme, Mary Elgan oplever – blot med den forskel, at hendes flugt ikke lykkes. Men bag dette ligger noget endnu mere generelt, personlighedens manglende evne til at hævde sig selv over for omgivelsernes pres – et væsentligt motiv både i *En Anden* og i *Hærværk*. –

Det er sandsynligt, at der er en forbindelse mellem *Den hungrige Jord* og Johs. V. Jensens myte *Hos Fuglene* (*Berlingske Tidende*, 4. april 1926, optrykt i *Ved Livets Bred*, 1928). Det er her en ung engelsk eller amerikansk kvinde, Alice, der under en ørken-udflugt i Ægypten kommer bort fra sin mand, strejfer forvildet rundt hele dagen, opgiver håbet og til sidst bliver frelst. Som hos Tom Kristensen gøres det på et ret tidligt tidspunkt klart, at kvinden *bliver* frelst, så at opmærksomheden kan samles om selve skildringen af hendes situation og oplevelser. Men ellers er de to historier meget forskellige. Mens Tom Kristensen fortæller køligt og objektivt, indtager Johs. V. Jensen en kommenterende og vurderende holdning. De to unge kvinder er også højt forskellige, og det hænger sammen med de to fortællingers idé. Mary Elgan er en moderne, sporty, selvstændig pige og netop derfor en fuldstændig modsætning til den tilbagestående kinesiske verden. Alice derimod er en uvidende gås, »en forvænt lille Verdensdame«, for hvem hendes mand og bilen er »saa temmelig indbegrebet af ens hele Verden«. <sup>447</sup> Således giver hun anledning til mytens idé, en noget burlesk kontrastering af den store, ubønhørlige natur og en pjattet, overfladisk civilisation. Det er ikke fri for, at forfatteren hoverer lidt over lille Alice! Sympatien er altså fordelt helt anderledes end i *Den hungrige Jord*. – Tanken om en påvirkning bestyrkes af den omstændighed, at Tom Kristensen i 1928 har udtalt sig overmåde entusiastisk om *Hos Fuglene*. <sup>448</sup>

Det kan tilføjes, at Mary Elgan – som hovedpersonen i *Hævnen* – en enkelt gang under stærk sindsbevægelse har en »ekspressionistisk« synsoplevelse.<sup>449</sup>

*De forsvundne Ansigter* indtager en særstilling inden for *Vindrosen*, idet den er af rent symbolsk karakter og rummer et overnaturligt moment.

Fortællingen bygger, som Tom Kristensen selv har oplyst,<sup>450</sup> på en japansk legende, som han kender fra den græsk-engelske forfatter Lafcadio Hearn's bog *Kwaidan: Stories and studies of strange things* (London 1905). En dansk oversættelse af Hearn's tekst, »Mujina«, er givet i udvalget *Tom Kristensen i poesi og prosa*, hvor der i øvrigt blot siges, at Tom Kristensen overførte legenden til dansk, »idet han lod den dække sit eget jeg og sin egen angst«.<sup>451</sup> En fortolkning er nødvendig, og denne kan tage sit udgangspunkt i Hearn's tekst.

En købmand i Tokio har en aften ved voldgraven set en ung, yndefuld, bittert grædende kvinde. Hun vender sig til sidst mod ham, idet hun stryger sig over ansigtet med hånden – og han ser da, at hun hverken har øjne eller næse eller mund. Han løber skrigende bort, møder til sidst en slags bissekræmmer og fortæller skrækslagen denne, at han har set en kvinde: »I cannot tell you what she showed me!« Bissekræmmeren spørger: »Was it anything like THIS that she showed you?« og stryger sig i det samme med hånden over ansigtet – som derved kommer til at se ud som et æg.<sup>452</sup>

Tom Kristensen indfører nu for det første et fortællende jeg, der viser sig at være hovedpersonen. Fortælleren har i en periode haft den vane hver nat at gå en lang tur gennem byen. Det synes hans forældre ikke om, og de har derfor klistret revnerne i hans sovekammers vægge over med formularer på papirsstrimler, men glemt en revne. Igennem denne kan de onde ånder komme ind, og det glæder han sig over – fordi, som han siger: »Jeg ønskede ikke at miste min Uro«. Det er altså de onde ånder, der giver ham den uro, han ønsker at have, og det er denne uro, der driver ham ud på de natlige vandringer.

Under disse vandringer besøger han uanmeldt sine venner, og de kommer således »altid ufrivilligt til at vise mig det Ansigt, som de helst holdt skjult«. Dagen efter gennemgår han »med en kølig Glæde alle deres Furer af Rædsel for Mørket og alle deres Linier af Angst for



sig selv«. I denne samling af masker mangler han kun én, sin egen.

Det må betyde, at han selv føler en uro eller angst, som han ikke erkender eller analyserer. Det må da være denne angst hos ham selv, der bevirker, at han kan føle en kølig og naturligvis ikke særlig sympatisk glæde ved at analysere andres angst.

En aften besøger han en af disse venner, der er købmand. Med denne købmand er der sket det, »at han en Dag pludselig var blevet dum og tavs, og at han fra den Dag var blevet let at snyde«. Han sælger nu den fineste silke til spotpris. Denne gåde har fortælleren tit tænkt over og »hver Gang haft en underlig Følelse af Skyld, som jeg ikke kunde forstaa«. Hvordan skal denne skyldfølelse forklares? Fortælleren må inderst inde føle, at der er noget forkert ved hans kølige analyse af sine venners angst. Købmandens mærkelige optræden kunne tyde på, at han lider af en lignende angst, og fortællerens følelse af skyld ved at analysere de andres angst udvides da til også at gælde købmandens angst.

Det hedder derefter: »Jeg gik først forbi hans Bod; saa lo jeg haardt, vendte om og gik med en kølig Haan ind. Min Optræden begreb jeg ikke. Var jeg blevet kold af at samle paa Masker?« Disse linjer afspejler formentlig en kamp mellem hans kyniske lyst til at analysere købmanden og hans dårlige samvittighed over at gøre det. Det er den første, der sejrer.

Købmanden fortæller nu historien om mødet med den unge kvinde og med gadehandleren, men med visse afvigelser fra forlægget. Hos Hearn tales der slet ikke om belysningen i forbindelse med kvinden. Tom Kristensen understreger stærkt det mystiske i, at købmanden, selv om det var så mørkt, at man ikke kunne se en hånd for sig, alligevel kunne se en lille sø og et træ og en kvinde. Betydningen heraf vender vi tilbage til. Hearn omtaler hende direkte som en slank, yndefuld, velklædt pige af god familie. Her foretager Tom Kristensen en forenkling, som er en kunstnerisk forbedring. Købmanden ser hende bagfra og i mørke og bemærker kun én ting ved hendes ydre – en ting, der interesserer ham som silkehandler: han »lagde Haanden paa hendes Skulder. Hendes Kimono var af den vidunderligste Silke, kunde jeg straks mærke, og jeg tog straks Haanden til mig igen«. Han trænger nu ind på hende med spørgsmål om grunden til hendes sorg, og i modsætning til den engelske tekst viser Tom Kristensen, at disse

spørgsmål generer hende: »Hun rykkede lidt bort« – og lidt senere: »Hun rejste sig langsomt op, som om jeg trættede hende, og vendte Ryggen til mig«. Da købmanden nu opfordrer hende til at gå sammen med ham, kulminerer hendes irritation, og hun fjerner sine ansigts-træk med en bevægelse over panden og næsen.

Det synes altså klart, at den unge kvinde frivilligt udvisker sit ansigt, og at hun gør det for at værgе sin personlighed mod andres interesse, hvor venligt denne end er ment.

Fortællerens reaktion på denne første del af historien er ambivalent. På den ene side er han skadefro over købmandens angst: »Matsuya rettede sit Blik mod mig som om han søgte Hjælp; men jeg saa kun, at hans Kinder var indfaldne og dannede morsomme, brudte Linier i hans Maske. Jeg saa hver Latterlighed ubarmhjertigt haardt, jeg kunde ikke forstaa: hvorfor. (. . .) »Var Mujina ikke andet?« spurgte jeg haanligt.« På den anden side er han nok – uden at indrømme det for sig selv – lidt nervøs og lader hånden glide over sine kinder, der er »faste og ovale« (dette ord skal selvfølgelig lede tanken hen på æg); lidt efter endda lidt mere: »Jeg tog et Stykke Silkepapir [ jfr. købmandens silke og kvindens silke-kimono] og gned mig paa Næsen. Saa lod jeg Øjenbrynene glide op og ned for at jage lidt Træthed bort«.

Købmanden fortsætter sin historie. Et lys fører ham hen til gadesælgeren. Samtalen forløber her som i den engelske tekst, blot med en lidt mere markeret hån fra gadesælgerens side. Når hans »blaa Kulbukser« nævnes, er det måske for at understrege afstanden til den unge kvinde med den luksuøse silke-kimono. Det må også bemærkes, at gadesælgeren gentager fortællerens »Var Mujina ikke andet?« med ordene »Det var maaske bare *det*?« i det øjeblik, da han gør den fatale bevægelse.

Gadesælgeren udvisker med andre ord ligesom den unge kvinde frivilligt sit ansigt – men af en anden grund: for at håne og forøge købmandens angst.

Nu kommer samme situation som i fortællingens pause. Købmandens pande er fuld af uregelmæssige rynker, men fortælleren har ingen medlidenhed med ham og gentager: »»Aah, var det ikke andet?«« Og så er vi nået til det afgørende: »Nu tørrede jeg mig over min kolde Pande. Jeg følte med en ond Glæde, at jeg ikke havde Rynker i Panden som han.« I det øjeblik sker forvandlingen: fortællerens ansigt

bliver til et æg, »en hvid, oval [!] Skal«. Købmanden vælter i rædsel kulbækkenet og løber. Der opstår brand.

Da fortælleren kommer hjem, får han sine forældre til at klistre en formular over den sidste revne i hans værelse. Hans ansigt kommer da igen. Næste dag får han at vide, at et helt kvarter er brændt ned, og at købmandens lig er fundet i en lille sø, åbenbart den tidligere omtalte. Han går nu ikke mere ud om natten, men sidder og ser på sit ansigt i købmandens spejl. Og fortællingen slutter: »Er der nogen Stivhed? Bliver det et Æg? Nu studerer jeg kun een Maske, mit eget Ansigt, som jeg har stor Rædsel for.«

I modsætning til de to personer i købmandens historie mister fortælleren altså sit ansigt mod sin vilje. Det er en straf for hans kyniske trang til at analysere sine venners angst og gotte sig over den.

Fortællingen må ses som et opgør med den køligt iagttagende og analyserende, altså egentlig umenneskelige holdning til andre mennesker. Denne analyse er imidlertid også et selvforsvar, eftersom den udsætter selvopgøret og selverkendelsen. En sammenligning med *Hærværk* er oplysende. Jastrau prøver hos sine omgivelser – Vuldum, Sanders, Steffensen – at finde hemmelige svagheder, der kan formindske hans usikkerhed og mindreværdsfølelse over for dem. Disse hemmelige svagheder er sprækker i deres maske – udtrykket bruges i forbindelse med Jastraus analyse af Steffensen.<sup>453</sup> Det er det samme, der sker i *De forsvundne Ansigter*. Furerne og rynkerne hos fortællerenes venner er rent bogstaveligt sprækker i deres masker. Fortælleren glæder sig over, at han ikke selv har sådanne sprækker. Når hans ansigt forsvinder, *kan* det fortolkes symbolsk som et udtryk for, at hans kølige analysen har ført ham ud i den rene umenneskelighed, hvor han helt mister sin personlighed. Rimeligere er det dog vel blot at se branden og hans ansigts forsvinden som tegn på den katastrofe, som den køligt analyserende holdning må medføre både for en selv og for ens omgivelser.

Fortælleren nødes da til at gå ind i selverkendelsens celle – men den pris, han betaler, er at give afkald på sin uro. Denne uro hænger altså sammen med det eksperimenterende, uetiske forhold til andre mennesker. Novellen bliver således en parallel til *Ulykken*, der også viser, hvordan en æstetisk livsanskuelse bryder sammen og afløses af en etisk. Men den bliver endvidere en parallel til *Hærværk*, som jo også



antyder en overgang fra en æstetisk livsholdning til en etisk – og endelig også til hele Tom Kristensens ungdomsdigtning og hans egen reaktion mod den. Branden i *De forsvundne Ansigter* svarer til branden i *Hærværk*.

Således skulle fortællingen i det væsentlige være forklaret. Der er imidlertid visse detaljer, som det er nødvendigt at gå nærmere ind på. Den unge kvinde værger sig, åbenbart med forfatterens billigelse, mod købmandens lidt nysgerrige og påtrængende væsen, der nok til en vis grad kan sidestilles med fortællerens holdning over for sine venner. Hun er altså berettiget til at udviske sit ansigt. Derimod står gadesælgeren med sin kyniske holdning til andres angst på linje med fortælleren, og det giver altså god mening, at omtrent samme replik er lagt dem i munden.

Omtalen af lysene i novellen kræver også en kommentar. Det er et »mat Lys«, der får fortælleren til at gå ind til købmanden. Det er et »lille Lys«, der får købmanden til at løbe hen til gadesælgeren. Da købmanden begynder at fortælle sin historie, hedder det: »Saa kom der to smaa Glimt dybt nede i hans sorte Øjne, og de kom nærmere og nærmere som Lygter ad en mørk Vej. Til sidst var de helt fremme i Pupillerne.« Man bør måske ikke netop sige, at lysene i *De forsvundne Ansigter* er lygtemænd, men ud fra de nævnte steder kan man nok hævde, at de står for det farlige og betænkelige, som natten rummer – det, der på en gang er det lokkende og det risikable ved dem.

Der er ikke noget lys ved kvinden, men dog kan hun ses. Hun lyser altså alligevel, men på en anden, mere positiv og mere menneskelig måde. Det stemmer godt med det generelle indtryk af, at det er hende, sympatien samler sig om.

Dette sammenspil mellem natten og lysene har en parallel i indledningen til den senere novelle *En dør*, der forøvrigt – hvad der er vigtigere – har den samme opfattelse af natten som den tid, da menneskene på farlig måde røber, hvad der gemmer sig bag deres masker: »Mit liv er en vandring under lygter. De mørke façader, naar de kun er brudt af det dæmpede lys fra et mistænkeligt vindue, og naar et kælderbageris gule skær op igennem lyskassen ligesom løfter den dunkle maane i vejret. ( . . ) Alle disse flader af mørke og kunstigt lys er min verden. Natten og byen elsker jeg. Men jeg kan blive angst for menneskene, jeg møder i den. Dagen lukker dem, og kampen med dem er



kun direkte. Men om natten aabner de sig, og deres stemmer bliver hede og hæse. De gaar med mørket som et tørklæde for ansigtet; de tror, de er skjult, og derfor blues de ikke. Ordene bliver hensynsløse. Det bundløse besætter mig.«<sup>454</sup>

*Jaget*, den fjerde og sidste af de fjernøstlige fortællinger, er en meget enkel historie.<sup>455</sup> Dens tema er velkendt hos Tom Kristensen, først og fremmest fra *Hærværk*. Det er den psykologiske krigsførelse, der kan få et menneske til at gå fra koncepterne. Josef Wang, en mand, der føler sig forfulgt, og hvis venner har vendt ham ryggen, går i Hongkong om bord på et skib. Man får ikke straks at vide, hvad der er i vejen, og der skabes derved en vis spænding. Det viser sig, at Wang har været indviklet i ulovlig handel med buddhaer. Om bord er der en Mr. Simpson, der har kendskab til hans fortid og turrer ham til vanvid. Som i de to kinesiske noveller er der en kortfattet, pointeret slutning, som viser, hvor alvorlige konsekvenser de skildrede begivenheder får:

Den Nat sprang Wang lydløst ned mellem gule Fjæs, mellem smilende Buddhaer, som stimlede sammen over det mørke Ocean.

Mr. Simpson følte sig uhyggeligt tilpas om Bord efter denne Begivenhed. Han blev isoleret.

I Colombo skiftede han Skib.<sup>456</sup>

Fortællingen, der ikke hører til de betydeligste, har sit værd ved skildringen af hovedpersonens skiftevis nervøse, hidsige og desperate reaktion og af livet om bord på skibet.

*Jaget* er sandsynligvis påvirket af Otto Rungs novelle *Blind Passager* (fra samlingen *Desertører. Fortællinger*, 1908). Også i denne er hovedpersonen en mand, der under en sørejse bliver frosset ud og derfor ender med at forsvinde udenbords. Tom Kristensen har flere gange udtalt sig stærkt rosende om den.<sup>457</sup>

*En Hvirvelvind i Marseille* er til dels en gentagelse af *Hævnen*. En italiener kommer en aften i Marseilles havn i slagsmål med en blond mand, taber, vil hævne sig, kommer tilbage og overfalder en blond, som viser sig at være en anden. Han kommer i fængsel, vender tilbage, indvikler sig i slagsmål med alle blonde. En aften er en mand blevet skubbet i havnen, italieneren springer ud og får ham halet i land, men

han synes død. Italieneren opdager, at det er *ham*, og prøver at smide ham ud igen, men han falder mod brostenene. Han viser sig nu at være levende, hvilket gør et dybt indtryk på italieneren: »dette her maatte betyde noget. Hvad det var, vidste han ikke« – altså en slags overtro som i *Hævnen*. Og så følger den korte, pointerede slutning: »Men det betød, at nu begyndte et Venskab, som først skulde slutte, da de begge syv Aar efter gik ned med samme Skib ved Azorerne.«<sup>458</sup>

Det er en bagatel – men godt fortalt, det skal indrømmes. Interessen ligger her ikke i det psykologiske, men i selve billedet af det blomstrende, farverige liv i Marseilles havn. *En Hvirvelvind i Marseille* står rejseskildringen nærmere end de andre noveller i *Vindrosen*. Det viser sig også ved, at den stramme, kølige objektivitet fra de fleste andre her er forladt. Fortælleren holder ikke sine kommentarer tilbage, men skriver f.eks. om italieneren: »troskyldig og pralagtig som han var, havde han faaet den gale Idé, at han vilde være fuld, og samtidig havde han faaet den endnu taabeligere Idé, at han den Aften ikke vilde prale«. <sup>459</sup>

*Gamle Palmyra* har sit tyngdepunkt i det ironisk psykologiske. Hovedpersonen er en tiggerske i Madrid, som i sig forener moderstolthed og moderængstelse, en ikke alt for hæderlig fiffighed og en from katolsk tro. Hendes to femtenårige tvillingedøtre rapser i butikker. Hendes tre sønner er i realiteten rovmordere – men hun lader over for sig selv, som om hun ikke helt er klar over det. En dag er de to piger kommet hjem med godt bytte – men gamle Palmyra er urolig, fordi hun aner, at de tre sønner vil lave noget farligt om aftenen. I sit yndlingskapel beder hun til Jesus de las Injurias om, at det må gå godt, men på Puerta del Sol får hun at vide, at de alle tre er fanget – men med tilføjelsen: »»De trak Dolke; men ingen blev saaret.««<sup>460</sup> Hun bliver rasende og vender tilbage til kapellet for at give Jesus en ordenlig omgang, men da hun ser hans blide, sørgmodige, medlidende ansigt, fordamper hendes vrede og afløses af en ulykkelig mangel på forståelse. Men så med ét forstår hun:

Og saa bad hun med sagte Røst:

»Tak, fordi du bar Paraplyerne hjem for mine Tvillinger og sløvede Dolkene for mine Sønner. Tak, fordi du undte os den lille Synd og

forskaanede os for den store. Aah, Jesus, Jesus de las Injurias! Jeg gamle Kone forstaar dig.«

Og hun vendte stadig det hvide ud af Øjnene, for hun følte sig tryk.<sup>461</sup>

Pointen er ikke bare, at hun tillægger Jesus sin egen fiffighed. Det væsentlige er, at hendes verdensbillede bygger på en intim forening af det verdslige og det religiøse. I det øjeblik det religiøse fjerner sig og bliver uforståeligt, er hendes verdensbillede ved at bryde sammen. Denne sammensmeltning af verdsligt og religiøst har på en gang tiltrukket og frastødt Tom Kristensen, men i hvert fald interesseret ham, som det fremgår både af *En Kavalier i Spanien* og af *Rejse i Italien*.

Vi har set, at det i flere af novellerne i *Vindrosen* er et væsentligt moment, at forfatteren ikke lader sig mærke med noget. Det er for så vidt også tilfældet i *Gamle Palmyra*, hvor familiens forbrydelser omtales som den naturligste ting af verden. Virkningen er alligevel anderledes. Det skyldes den milde, overbærende humor, der lyser gennem hele novellen, og som er et træk, der peger fremad i Tom Kristensens forfatterskab.

I samlingens slutnings-novelle, *Ulykken*, begrundes hovedpersonen, digteren Erland Erlandsen, selv sin lyst til at komme ud til det sted, hvor den store jernbaneulykke er sket: »Hans nervøse Hænder greb ud i Luften efter usynligt Stof. »Det er Livet selv. Saadan er det! Jeg vil se det lige ind i Ansigtet. Jeg vil konfronteres med det!«<sup>462</sup> Der er altså to grunde. For det første vil han konfronteres med livet selv, som han tror at kunne opleve særlig intenst i den voldsomme begivenhed; for det andet vil han benytte det som stof, skrive om det.

På vejen derud undrer en af de andre personer sig over, at stjernerne er rolige, men Erlandsen svarer: »»Var der noget ved en Ulykke, hvis Stjernerne daanede. Selvfølgelig er de rolige. Det er det djævelsk store ved det hele!«<sup>463</sup> Det er den modsætning, der også er hos ham selv: mellem den dramatiske begivenhed og den rolige reaktion.

Da han kommer til ulykkesstedet, får han en ekspressionistisk farveoplevelse, der altså her – som så ofte hos Tom Kristensen – er knyttet til en usædvanlig sjælelig tilstand: »Ulykken var som et Næveslag mod Øjet. Der sprang brændende Farver af rødt og blaat og grønt frem i hans Hjerne.«<sup>464</sup>

Han anstrenger sig nu for kun at opfatte tingenes farver<sup>465</sup> og former og ikke tænke på det uhyggelige, som ligger under disse. Hvis han gør det sidste, er han bange for at komme til at kaste op – som Pram i *Livets Arabesk* i en tilsvarende situation. Og det »vilde bryde hele det artistiske Syn, hele Troen paa hans Evne til at se Livet ind i dets flammende Ansigt, naar alle Trækkene var sprængte«. <sup>465</sup> Det artistiske syn går altså ud på, at man kun skal skildre overfladen, men at der skal ligge noget mere alvorligt under denne – noget, man ikke skal tale om og ikke tænke på, men dog på en eller anden måde have i bevidstheden, da der jo ellers ikke kan blive den spænding mellem overflade og indhold, mellem det udtalte og det fortiede, som er meningen med det hele.

Det er ejendommeligt, at denne spænding et øjeblik senere ses i stik modsat belysning: »Der laa døde under Presenningerne; men det var en Oplevelse at se det? [sic]. Han saa atter paa dem og maatte stædigt holde den Tanke fast, at det var døde, som laa under dem; ellers blev det hele Uvirkelighed, Farver, Linjer, Flader, Skygger.« <sup>466</sup> Her er beskæftigelsen med overfladen alene ikke noget, han tilstræber, men hans umiddelbare reaktion – og beskæftigelsen med den underliggende realitet er ikke noget, han søger at undgå, men noget, han tvinger sig til. Denne påfaldende forskel mellem de to belysninger af samme spænding anser vi for meget vigtig og vil vende tilbage til den.

I første omgang er det imidlertid den første belysning, der sejrer. Om natten ligger han og tænker på ulykken og sin kunstneriske udnyttelse af den: »Han tumlede med Farvefantasier, undertiden med Kvæstelser, men vendte stadig tilbage til Farverne som for at hærde sig. Stoffet maatte hærdes! Sindet maatte hærdes!« <sup>467</sup> Han er med andre ord ikke nået frem til den anden fase af den kunstneriske proces, som han tidligere har forudset: »Han indprentede sig hver grusom Detaille. Smerten, den store Smerte, vilde af sig selv senere samle dem til et Hele, naar blot han huskede, forblev kold og huskede klart.« <sup>468</sup> For at nå et godt kunstnerisk resultat kræves altså: 1. først kølig iagttagelse. 2. senere en stærk følelse.

Men denne anden fase når vi aldrig frem til, for der sker noget, som kuldkaster spillet. Han hører sin kanarieflugt, »et Hele af Kød og Blod og Liv, som ikke var blevet kvæstet«:



Og Livet og Døden strømmede i et Nu ind over ham, Livet med en ukendt Varme, Døden med en ukendt Kulde, og i Tanken smed han alle Farver og Linjer fra sig.

De var som Ædelstene, Rubiner, Smaragder, Saphirer.<sup>469</sup> De laa unyttige og kolde paa et Bord. Og han tænkte sig en bred Haandbevægelse, hvormed han strøg alle Stenene fra sig, bort fra Bordpladen, ned over Gulvet. De var unyttige og mere døde end Døden.

Han stod op, klædte sig paa og gik ud i Morgenlyset, ud mellem Træerne, Fabrikkerne, Buskene, Husene, alt det kendte, som vaagne-  
de.<sup>470</sup>

Denne slutning betegner ikke nødvendigvis et brud med enhver æstetisme, men i hvert fald med en æstetisme, der er så radikal, at den gør det æstetiske til noget vigtigere end livet og døden.

Det er værd at bemærke, at den form for kunst, der er tale om i *Ulykken*, er den ekspressionistiske og den kubistiske. Beskæftigelsen med former og især farver som uafhængige af genstande kender vi fra *Livets Arabesk*. Når ædelstenene betragtes som døde og unyttige, er det et billede på opgivelsen af den ekspressionistiske kunst. Dette billede må sammenholdes med titeldigtet i samlingen *Mirakler* (1922), der udtrykker den modsatte tanke: digtets jeg kan gøre almindelige sten til juveler ved at give dem et skvæt vand fra vandhanen, utvivlsomt et billede på den kunstneriske evne.

Det sidste afsnit, hvor Erlandsen går ud i hverdagen, kan tolkes som en antydning af en overgang til en etisk livsholdning. Men her som i *De forsvundne Ansigter* og i *Hærværk* er en katastrofe nødvendig for at fremkalde bruddet med den æstetiske holdning.

De citerede linjer om de døde under presenningerne viser en mulig konsekvens af det ekspressionistisk-kubistiske syn. Når man kun ser tingene som overflade, er det klart, at de kan føles uvirkelige, for så har de jo faktisk ingen virkelighed. At dette var en fare for Tom Kristensen, fremgår af hans ungdomsværkers megen tale om uvirkelighed – og om masker. Når mennesker eller ting siges at virke som masker, er det et udtryk for, at man kun opfatter deres overflade. Men samtidig har Tom Kristensen en tendens til at give tingene en symbolsk betydning, altså en virkelighed, som endda går ud over den faktiske. Denne tendens kan opfattes som en modgående sjælelig

kraft, der prøver at dæmme op for følelsen af uvirkelighed.

Det er overordentlig interessant at erfare, at *Ulykken* er skrevet allerede i 1920, et halvt år efter Vigerslev-ulykken (på grundlag af en skitse, der var nedfældet på stedet på selve ulykkesdagen).<sup>471</sup> Det viser, hvor tidligt Tom Kristensen lejlighedsvis kunne reagere mod æsteticismen. Fortællingen er publiceret første gang i 1924 (i *Ord och Bild*), men får naturligvis en særlig betydning ved at være placeret som slutstykke i *Vindrosen*. Erlandsen bruger, som vi har set, ordet »konfronteres« om det direkte møde med livet selv i dets mest intense og dramatiske form, hvorunder man skal bevare sin ro og kølighed. Da bogens undertitel er »Konfrontationer«, måtte man på forhånd formode, at et sådant møde finder sted i hvert fald i nogle af de andre stykker. Og sådan er det også. Vi har set, at flere af novellerne, selv om de ikke er ekspressionistiske, skildrer meget voldsomme og dramatiske begivenheder, uden at forfatteren giver udtryk for nogen følelse. (De otte stykker, der må betegnes som rejseskildringer, er for det meste holdt i en blidere tone.) Det må endvidere fastslås, at *De forsvundne Ansigter* giver et symbolsk udtryk for det, som mere direkte udsiges i *Ulykken*.

*Vindrosen* giver således i sin helhed en slags dialog mellem forskellige kunstopfattelser. Men det må naturligvis fastholdes som noget væsentligt, at en principiel holdning kun udtrykkes i *De forsvundne Ansigter* og *Ulykken*, og at den i begge tilfælde er imod æsteticismen. På den anden side er Tom Kristensens opgør med æsteticismen ikke absolut, og det er ikke noget, der sker en gang for alle, men en proces, der strækker sig over en halv snes år.

Litteraturhistorisk set må *Vindrosen* delvis betragtes som en fortsættelse af Johannes V. Jensens *Eksotiske Noveller* og *Myter* – det sidste er jo også et begreb, der rummer både noveller og rejseskildringer. Den mere ufølsomme fortællerholdning og den pointerede slutning peger dog nok hen på en nyere novelleform, som især var kommet på mode i engelsk og amerikansk litteratur.

## 7. *Hvad er Heta?*

*Hvad er Heta?* er i sin første udgave (1946) en slags cyklus af fire noveller, der giver nogle væsentlige træk af en drengs udvikling fra seksårsalderen til puberteten. Til disse fire er i anden udgave (1959) føjet tre nye fortællinger, som ikke har noget med de fire oprindelige at gøre.<sup>472</sup>

De fire første noveller behandler for en del de samme begivenheder som *En Anden*, men set fra et helt andet synspunkt. Allerede deres titler siger noget om dette. De hedder *Hvad er Døden?*, *Hvad er Fortiden?*, *Hvad er Krigen?*, *Hvad er Heta?*; den sidstes titel kunne i stedet have været »Hvad er kærligheden?«. Deres idé er at vise, hvordan disse fire begreber kommer ind i en drengs liv. To af dem er skrevet langt tidligere end de to andre. *Hvad er Døden?* er offentliggjort i *Tilskueren* juni 1925, med titlen *Tre levende* – men kunne naturligt bruges som indledning til den lille cyklus. *Hvad er Krigen?* publiceredes først i 1934, med titlen *Uskyldig Barndom*.<sup>473</sup> Om en cyklus blev der først tale med tilføjelsen af de to andre.

I *Hvad er Døden?* er der tre små børn – de to ældste er seks og syv år –, som en morgen vågner op og bliver klare over, at deres mor er død. Det hele er imidlertid set med den seksårige Antons øjne. Han forstår, at der er sket en ulykke, men han forstår ikke, hvad døden er. Den kender de tre børn kun fra en hund, der er blevet kørt over, og fortællingen slutter:

Anton saa paa de to andre, som laa og hulkede.

»Jamen! Jamen! Mor blev jo ikke kørt over!« hviskede han.

Og saa lod han Hovedet dingle frem og tilbage. Det gjorde ondt, for det var ikke til at forstaa.<sup>474</sup>

Novellens virkning beror på modsætningen mellem den tragiske begivenhed og de tre søskendes dagligdags, barnligt uskyldige verden, hvori døden ikke rigtig kan få plads. Med enkle træk er børnene individualiseret. Storesøsteren, Edith, er moderlig over for de to brødre; Adolf, den yngste, er hidsig, mens Anton virker mere tænk-

som. Til sidst konfronteres børnenes tøvende og usikre forhold til døden med de voksnes, da en kone fra en anden lejlighed bliver tilkaldt:

De gemte sig i en Krog og saa den skrækkelige Fru Andersen komme farende med en Gulvskruppe i Haanden. Hun glemte at stille den fra sig.

»Gud, hun er jo død, den stakkels Fru Jensen.«<sup>475</sup>

Tilkaldelsen af en nabokone kendes fra *En Anden*, hvor moren dog ikke er død, men alvorligt syg.<sup>476</sup> Også mere væsentlige træk stemmer overens med denne roman. Ligesom her er faren fraværende, men af en anden grund. Anton siger: »»Bare Far var hjemme og ikke ude at sejle!««<sup>477</sup> Betydningen heraf er også en anden i novellen, hvor det ikke giver anledning til nogen splittethed eller andre problemer. Men den situation, Tom Kristensen ønskede at skildre, de efterladte, uforstående børn ved morens dødsleje – krævede, at der ikke var nogen far til stede. Bemærkningen om, at han er ude at sejle, må da ses som udtryk for et praktisk arrangement fra forfatterens side. Heller ikke den sociale baggrund er noget problem. *Hvad er Døden?* udspilles i samme temmelig fattige miljø som *En Anden*, men i novellen har det ikke nogen virkelig betydning.

I de tre sidste noveller i den lille cyklus har drengen fået et nyt navn, Theodor. Forklaringen er den simple, at Antons mor var død i den første novelle, og at der også var brug for en mor i de tre andre.

I *Hvad er Fortiden?* er den otteårige Theodor flyttet, men savner det gamle hus, ikke sine tidligere kammerater eller noget andet, men selve huset. Han vender en dag tilbage, men opdager til sin sorg, at huset er revet ned. Han møder sine to gamle venner, Arthur og Henry, og viser dem en kniv, han har fået: »»Den har jeg lige faaet,« sagde han, og i Øjeblikket var han glad for den. Den havde han jo ikke haft, da han boede i Huset der ovre.« Det nyerhvervede, kniven, erstatter altså i øjeblikket det tabte, huset. Da Arthur stikker af med kniven, føler han, at det »var mere end Kniven, de havde taget«. Han giver med andre ord irrationelt de to drenge skylden for, at huset er revet ned. Og da han nu har mistet både det gamle og det nye, bliver han



desperat. Han forfølger Arthur, men holder inde af en bestemt grund, som han dog ikke selv forstår: »Hvorfor var han ikke løbet videre efter Arthur og havde indhentet ham og taget Kniven fra ham? Fordi Arthur havde Huller paa Strømperne. Det var da ingen Grund.« Forklaringen finder vi nogle sider tidligere. Theodor betragter her den grimme brandmur mellem det nedrevne hus, og det ved siden af: »Det var da godt, at saadanne grove Mure i den anden Del af Gaden var omhyggeligt skjult. Alle Husene gemte altsaa paa noget, ligesom en Mælkedreng godt kan have Huller paa Strømperne, naar han gaar med Støvler, ikke naar han gaar med Træsko.« Theodor holdes altsaa tilbage af en modvilje mod at komme for nær ind på livet af alt for private ting. Arthur identificeres på en måde med det nedrevne hus. – Der går et halvt år. Han kommer tilbage, sendt i et ærinde af sin mor. Der er nu i stedet for det gamle hus bygget et nyt, som selvfølgelig virker fremmed på ham. Han møder Arthur, der giver ham kniven tilbage. Men Theodor er »blevet overrasket over noget andet. Han kiggede og kiggede Arthur ind i Ansigtet«. På dennes spørgsmål om, hvad der er i vejen, svarer han: »du ser saa løjerlig ud. Du ser ud, som om du ikke hed Arthur«. Der er med andre ord sket en forandring med Arthurs udseende, og denne forandring identificerer Theodor med den, der er sket med huset.

Begrebet fortid er lige så vanskeligt at forstå for Theodor, som døden var det for Anton: »Alt det uforstaaelige og urimelige i, at noget, som havde været, ikke var.«<sup>478</sup>

Når drengen kan have et så nært forhold til huset, hænger det bl.a. sammen med, at dette helt igennem er opfattet som et levende væsen, hvis vinduer har udtryk som øjne, etc. Dette er i øvrigt et gennemgående træk hos Tom Kristensen, der naturligvis må ses som et udslag af hele den besjælende og symboliserende tendens, som er én side af hans forhold til omverdenen. – Om det nye hus i novellen hedder det derimod: »Det var ikke let at faa Følelse for det. Der var ganske vist sat Glas i alle Vinduerne; men de havde ikke Udtryk endnu.«<sup>479</sup>

Også begivenhederne i denne novelle kendes delvis fra *En Anden* – men atter er belysningen helt ændret. I romanen styrker flytningerne Valdemars følelse af rodløshed, i novellen er flytningen egentlig ikke noget problem. Det er følelsen af at være ulykkelig, der driver Valde-

mar tilbage til hans tidligere bopæl: »I Fortvivlelse havde jeg søgt ind til gamle Steder, hvor jeg tidligere havde boet. Jeg vilde prøve på at finde Fortiden, at kalde alt det gamle tilbage.«<sup>480</sup> For Theodor er grunden blot en uproblematisk længsel efter det gamle hus. Mødet med Arthur og Henry svarer til mødet med Ejnar, men i det sidste tilfælde kommer det til et helt anderledes pinligt og bittert ordskifte. I *En Anden* er det nedrevne hus ikke Valdemars eget, men det, hvor Samuelsen har haft sin forretning. Det nye hus er imidlertid det samme i de to tekster, men i omtalen af det er der en karakteristisk forskel. I romanen er det vigtigste en kontant konstatering af det sociale niveau: »Skrås overfor, hvor Samuelsens Forretning havde ligget i den høje Stue, stod der nu et nyt, rødt Hus med Karnapper. Det var altså for fine Folk.« Novellen er mere udførlig: »Da opdagede han pludselig det nye Hus, et rødt Hus med Karnapper, som havde rejst sig, hvor det gamle havde staaet. Det var smukke, røde Sten. Røde Sten var altid saa smukke. Rødt skulde et Hus være. Gult var altfor ligefremt, og graat var helt galt, for det var Brosten, og man skulde da ikke spadsere paa Husfacaderne. ( . . . ) Med en vaad, kridtet Klud var der tegnet en Krusedulle paa hver Rude ( . . . ) Men Huset var for fornemt til, at disse Kruseduller kunde betyde noget morsomt.«<sup>481</sup> Hvad det her drejer sig om, er indlevelse i den otteåriges forestillingsverden. Det sociale synspunkt er underordnet dette hensyn og er jo i det hele taget uvæsentligt – ligesom i resten af novellen.

*Hvad er Krigen?* handler om en slags vinterkrig mellem drengene fra to kvarterer i København. Der bruges naturligvis en del militært prægede ord, men ikke på en sådan måde, at denne drengekamp kommer til at virke som et billede af en virkelig krig. Det er kun titlen, der viser, at dette faktisk er meningen. Men forøvrigt oplever Theodor alle kampens skiftende metoder og stemninger, list og vold, sejrens triumf og nederlagets bitterhed.

Novellens hovedindhold, kvantitativt set, er skildringen af kampen mellem de to grupper af drenge. Men Theodors væsentlige *nye oplevelse*, svarende til oplevelsen af døden og af fortiden i de to første fortællinger, er i periferien af denne skildring. Den er forberedt i indledningen, hvor han omtales som »en spinkel Dreng fra Heisesgade, med et spinkelt Smil, der maaske nok var et artig Duksesmil, men

i hvert Fald var meget bevidst som hos en Dreng, der klarer sig med Hjerne, da han ingen Armkræfter har«. <sup>482</sup> Denne side af hans væsen kommer til fuld udfoldelse i slutningen, efter at kampene er forbi. Han møder alene tre af modstanderne, men klarer den ubehagelige situation ved at vise dem et kunststykke med en stump sejl garn: »Da følte Theodor en Kildren, en grusom Tindren i sig (. . .) Det var en Følelse af Magt, men noget andet end Armkræfter. Armkræfter var Kød og Muskler. Dette var Smil og Foragt og Elektricitet. (. . .) Med sit artige Duksesmil gik han uantastet videre, opfyldt af Foragt for Bisser, der kunde lade sig vildlede af Sejl garn og smaa Kunststykker.« <sup>483</sup> Betydningen heraf fremhæves ved ordene »en lille Erindring, som Theodor huskede hele sit Liv«. <sup>484</sup>

Theodors *nye oplevelse* er altså ikke krigen, men forståelsen af, at man i nogle tilfælde kommer længere med intelligens end med fysisk kraft. Selvfølgelig er Tom Kristensens forhold til den kvikke dreng med det artige duksesmil ambivalent. Men noget *problem* er der ikke i forbindelse med drengen. Der er en konstatering af et psykologisk faktum, som er en ny erkendelse hos drengen.

Anderledes i *En Anden*. To gange må Valdemar alene prøve at klare sig mod andre drenge, der er stærkere. Første gang gør han det ved at lade, som om han ikke er identisk med den dreng, de er ude efter. Men dette selvforsvar går over i en lyst ved at glide ind i den anden, frit opfundne drengs identitet: »Men pludselig følte jeg en vild Lyst til at fortælle om den anden, som også var mig. Jeg ville bygge en hel Skikkelse op for dem, forvirre dem og få dem til at jage efter en Uvirkelighed. Jeg følte en sød Lyst ved at være en anden.« <sup>485</sup> Anden gang er latteren hans forsvarsvåben. Det udtrykkes med ord, der minder om de citerede fra *Hvad er Krigen?*: »Havde man Kræfter, var det let at blive Helt; men havde man ingen Kræfter, maatte man bruge Latteren.« <sup>486</sup> Ordet latter dækker her over hans evne til at gøre sine kammerater til grin. Men ligesom i det første tilfælde bliver det, der oprindeligt er selvforsvar, en lyst hos ham: »Det blev mig en Slags Beruselse at skabe mig, og selv når jeg var alene, kunde jeg føle en Trang til at skele og måbe.« <sup>487</sup> Derefter ser man, hvordan han nu følger sin lyst til at spille alle mulige latterlige roller.

Her bliver den intelligente drengs hjerne-forsvar således en virkelig alvorlig sag i hans eget liv. Det fører lige over i det identitetsproblem,



som er bogens grundtema.

I *Hvad er Heta?*, den sidste af de fire fortællinger, er vi nået frem til puberteten. Heta er navnet på en hemmelig forening med hule, våbenskjold, etc., der en sommer i Charlottenlund oprettes af fire drenge i overgangsalderen, Hans (kaldet Frelserdrengen), Erland, Theodor og August. Når Heta, det typiske drengeforetagende, næsten omgående går nedenom og hjem, skyldes det det erotiske spørgsmåls indtrængen. Men de fire drenge er ikke helt på lige fod. August og Erland, der er brødre, er mere voksne end de to andre og følgelig nærmere ved erotikkens realiteter. Erland forlader hulen, som de er ved at lave, da en fremmed dreng kommer forbi og truer ham med at fortælle Erna – en pige, som Erland er interesseret i –, at han leger. De tre andre arbejder videre, men August siger: »naar vi saa er færdige, saa bliver vi bare smidt ud af Erland og Karl, og saa gaar de ind i Hulen med deres Stejere«. Lidt efter går han også. »Og saa blev det den store Melankoli for de to, som var tilbage. Der var noget, der ikke kunde afværges! Der var noget, der trængte sig ind alle Vegne! Frelserdrengen havde hede Øjne og var rød op over Halsen, men ikke i de fremstaaende Øren, ingen Solnedgang, ingen Glæde, og Theodor kunde ikke glemme Suget under Ribbenene og Varmen.« Det er selvfølgelig det erotiske, der trækker ind. Men nu viser det sig, at der også er en forskel mellem Theodor og Frelserdrengen. Den sidste er fjernest fra det erotiske og har derfor lettest ved at genvinde fatningen: han »var helt sig selv igen, nysgerrig og vaagen«. Men, tilføjes det, »Theodor var det ikke«. <sup>488</sup>

Det er altså Theodors, hovedpersonens, holdning, der er den interessanteste, standpunktet mellem Augusts og Erlands lette accept af det erotiske og Frelserdrengens ret lette afvisning. Da han er blevet alene, ødelægger han hulen, idet han »hvædede forarget: »Stejere! Stejere!«« <sup>489</sup> Men denne forargelse er naturligvis ikke hele forklaringen. Theodor er på en gang tiltrukket og frastødt af det erotiske, og det er denne – uerkendte – spænding i ham selv, der skaffer sig udløsning i en voldsom handling. Endelig er der vel også et moment af forfængelighed: han vil selv kassere det, som Erland og August har vraget.

Allerede under gennemgangen af *Aage Veeg* har vi nævnt den be-



tydning, som morens spottende forhold til kærligheden kan tænkes at have for Theodor. I den forbindelse kan man også bemærke, at Frelserdrengen er søn af Mette Mandfolkehader, der sikkert har en endnu mere antierotisk holdning end Theodors mor.

Det erotiske bliver imidlertid ikke gjort til noget virkeligt problem, som det er i *En Anden*. Denne fjerde novelle kan forøvrigt ikke sammenstilles med romanen på samme måde som de tre første. Sommeren i Charlottenlund med dens trods alt overvejende lyse stemning falder uden for rammerne af *En Anden*, som er knyttet til fattige og mørke kvarterer i København.

Men det er ikke alene erotikken, der har mistet sit problematiske præg. Morens trang til hyppige flytninger, som får en så negativ indflydelse på Valdemar, fremstilles her som et ret uskyldigt fænomen.<sup>490</sup> Et socialt skel omtales også i novellen, men tages som noget naturligt. Endelig forekommer også en antydning af identitetsproblemet, men af helt harmløs art: »Det var sjovt, naar Folk tog helt Fejl. Det var, ligesom man blev to Mennesker, fem Mennesker.«<sup>491</sup>

Personerne og begivenhederne i den fjerde novelle genfindes altså ikke i *En Anden* – men derimod i *Aabenhjertige Fortielser*. Her er det erotiske behandlet endnu mere direkte og humoristisk end i novellen og er for så vidt endnu mindre af et problem. En sådan behandling ville næppe have været på sin plads i *Hvad er Heta?* Hele den lille novelle-cyklus er jo dog lagt an på en seriøs – om end langtfra dyster – psykologisk drengeskildring. Nogen anden forklaring kan der i hvert fald næppe være tale om, da novellen og erindringsbilledet er samtidige.<sup>492</sup>

Vi har set, hvordan den afsluttende episode i *Hvad er Krigen?* åbner et perspektiv ind i den voksnes liv, idet den betegnes som »en lille Erindring, som Theodor huskede hele sit Liv«. Nøjagtig det samme sker i *Hvad er Heta?* Theodor har ladet en anden dreng, Ejnar, få skylden for ødelæggelsen af hulen. August og Erland piner ham, og til sidst ser Theodor ham løbe hen over engen. Novellen slutter:

Men i alle de Aar, han kom til at leve, skulde der løbe en lille, spinkel Drengeskikkelse hen over Græsset, en Drengeskikkelse med lange Tøsestrømpebaand og en stumpet Skjorte, saa man kunde se ham langt op ad de hvide, nøgne Laar, og Drengen skulde jamre:

Den oplevelse, Theodor siges at huske senere, er altså knyttet til et samvittighedsspørgsmål – og ikke til det, der er novellens hovedtema, den erotiske følelses opdukken.

Dette er på en måde det samme som det, vi konstaterede ved flere af novellerne i *Vindrosen*: at slutningen åbner et perspektiv ind i fremtiden. Blot er det i *Vindrosen* overvejende et handlingsmæssigt perspektiv, i *Hvad er Krigen?* og *Hvad er Heta?* et etisk og psykologisk. Men denne forskel svarer, som vi skal se, netop til forskellen på de to novelle-typer, vi finder i de to samlinger. Et perspektiv ind i de voksnes verden – men af anden art – giver også mottoet, som er hentet fra Anouilh's *Eurydice*. Det giver udtryk for, at de voksne er afmægtige, slappe og selvsikre karikaturer af de 15-årige – at de unge med andre ord befinder sig på et højere menneskeligt niveau end de ældre.<sup>494</sup>

Vi har i det foregående på en del punkter sammenlignet de fire noveller med romanen *En Anden*. Begivenhederne er til dels de samme, men belysningen er en anden. Forskellen er, at det, der i romanen var kimen til alvorlige livsproblemer, i novellerne er normale stadier af en drengs udvikling. Eller sagt med andre ord: romanen skildrer en undtagelse, novellerne det almene. Forklaringen turde være, at Tom Kristensen har skrevet og levet sig ud af de individuelle problemer, som *En Anden* handlede om, og nu har haft lyst til at fremhæve det typiske og det lysere. I afproblematiseringen af barndommen står *Hvad er Heta?* nær ved *Aabenhjertige Fortielser*, hvis barndoms-kapitler delvis er samtidige med novellerne, delvis senere.

I samtalen med Bjørnvig kommer Tom Kristensen selv med udtalelser, der bekræfter denne opfattelse. Han siger her: »den tid, jeg på en måde holder mest af, det er egentlig min barndom. Men når jeg ikke tænker så meget over den mere, så er det, fordi jeg i »En Anden« har beskæftiget mig med alt det væsentlige stof i den. Og du ved, når man har skrevet en ting, så forsvinder hukommelsen, så er man ikke så optaget af det mere«. <sup>495</sup> Og lidt senere: »Hvorfor er mine erindringer ikke blevet større end de blev? Det var fordi, [sic] jeg talte mere sandt i mine romaner end i mine erindringer. Ja det er virkelig sandt,

mine bøger, den mørke »Hærværk« eller den ret mørke »En Anden«, de dækker meget bedre, faktisk. De er sandere, selvom ikke hver ting er sand på den måde. Men de er sandere i hele grundtonen. Og den har jo været mørk hos mig altid.«<sup>496</sup>

I sammenligning med novellerne i *Vindrosen* er handlingen stærkt reduceret i *Hvad er Heta?* Det væsentlige er nu den psykologiske skildring af et menneskes livsfølelse i en bestemt situation. Det er også nyt, at det nu er et barn, der er hovedpersonen. Muligvis er Tom Kristensen i de to seneste Theodor-fortællinger (*Hvad er Fortiden?*, *Hvad er Heta?*) påvirket af en yngre dansk forfatter, H. C. Branner. Det er denne, der har indført den handlingsløse eller handlingsfattige novelle i Danmark med samlingerne *Om lidt er vi borte* (1939) og *To Minutters Stilhed* (1944). I en meget stor del af Branners noveller finder man desuden en psykologisk skildring af børn, set indefra. Endelig er der i første halvdel af *To Minutters Stilhed* en kronologisk komposition, idet de skildrede børn bliver ældre fra novelle til novelle – uden at det dog som hos Tom Kristensen er de samme børn. Det er det derimod i romanen *Historien om Børge* (1942), hvis enkelte kapitler har karakter af noveller. En særlig lighed er der mellem fortællingen *Hvad er Heta?* og Branners *De tre Musketerer* (fra *To Minutters Stilhed*). Også denne skildrer nogle drenge i pubertetsalderen, der på den ene side har en drengeforening med hule og det hele og på den anden side alle tre er forelskede i en pige, der hedder Musse Mortensen. Og også her er en af drengene hovedpersonen (novellen er i jeg-form). Branners novelle er dog i en betydelig mere humoristisk tone end Tom Kristensens. Det gælder også det perspektiv ind i de voksnes verden, der her som i *Hvad er Heta?* slutter novellen:

Athos og jeg gik endnu nogen Tid og sagde »De« og »Min Herre« til hinanden. Saa blev vi trætte af det og opløste Musketerernes Forbund. Og nu er det tyve Aar efter . . .<sup>497</sup>

– De tre fortællinger, der er tilføjet i 1959-udgaven, har alle et fortællende jeg, som er en voksen mand. Den første, *Pausen*, er en bekendelse i monolog-form. Denne form er ny hos Tom Kristensen, især den stadige henvendelse til den tænkte tilhører. Det er vel ikke helt

utænkeligt, at der her kan foreligge en indflydelse fra Martiñ A. Hansens noveller *Midsommerfesten* og *Ventesalen*, hvor tilhøreren spiller så stor en rolle for den bekendende person. Tom Kristensen var begejstret for disse to fortællinger og følte sig personlig ramt af dem.<sup>498</sup>

*Pausen* handler om en mand, der engang har skrevet falsk – eller rettere sagt om pausen inden han gjorde det, dvs. det tidspunkt, da noget bragte ham i en sådan sindsstemning, at han kunne gøre det. Og dette noget er, at han på en »antiautomat« i København hører to jurister tale om to historier, der ligner hans egen. I begge disse beretninger er der en mand, der begår et mord efter en sådan pause, hvor en tilfældig omstændighed har bragt ham i stand til at gøre det. For det fortællende jags vedkommende bliver den tilfældige omstændighed altså de to historier om tilfældige omstændigheder. Denne gentagelse får et symbolsk udtryk i novellen: i antiautomaten, ved den plads, som jeget vælger, er der anbragt to spejle, som genspejler hinanden, så at spejlbillederne fortsætter i én uendelighed.

Dette spejlmotiv findes allerede i *Hærværk*.<sup>499</sup> Også andre enkeltheder genkendes fra tidligere værker. Når der, under opholdet i antiautomaten, tales om gardinet, der »dulmede mod det skærende graavejrsllys paa gaden«,<sup>500</sup> er det som Jastrau i *Bar des Artistes*: flugten fra dagslyset, som vel til syvende og sidst er flugten fra den nøgne, dagklare virkelighed. Udgangspunktet for bekendelsen: den straffede person, der mærker, at hans bekendte en efter en bliver fjerne i blikket – er som i novellen *Jaget i Vindrosen*.

Selve ideen i *Pausen* er dog den tanke, at alle mennesker har kimen til en forbryder i sig, at det egentlig er ret tilfældigt, hvem der bliver forbryder, at forbryderens psykologi er som det normale menneskes. Denne tanke er væsentlig for Tom Kristensen. Digtet »*En Forbryder*« fra 1941<sup>501</sup> handler netop om den mulighed for at blive forbryder, der ligger i enhver. Dets tredje strofe omtaler på en måde, der minder meget om *Pausen*, de dagligdags omstændigheder, der kan drive morderen frem til sin gerning: »I tror, at der skal gives bundløst Mørke, / for at en Morderdaad skal slippe fri; / der fordres kun den dagligdags Belysning, / som du og jeg, vi alle, lever i. / Og Møblerne og Stuerne og Gaden / og alle døde Ting, som skubber bag / og driver Ofret frem imod sit Offer, / de hører til vor egen Dagligdag.« Den samme tanke findes i digtet *Mordet ved Stranden* fra 1939.<sup>502</sup> Og i en artikel fra



1940 citerer Tom Kristensen »de dybsindige Ord« fra slutningen af August Golls bog *Forbrydertyper hos Shakespeare*: »Er Forbrydere væsensforskellige fra alle os andre?«, etc.<sup>503</sup>

I den næste novelle, *En dør*, er det ikke det fortællende jeg, der fremfører bekendelser, men en anden mand, Van Hogum. Fortællere ns vigtigste mission er at tage imod disse. Det er Van Hogums problem, at han har syndet på beregning, ud fra den tanke, at »englene glæder sig mere over én synder, der omvender sig, end over ni og halvfems retfærdige«. Denne beregning er for ham »synden mod den Hellige Aand«,<sup>504</sup> og han tror derfor, at han er fortabt. Forholdet er imidlertid mere kompliceret. For Van Hogum har aldrig virkelig syndet, men kun tænkt på at synde – og har forøvrigt ledt en anden til at synde. Men han siger selv, at »det er i tanken, ikke i synden, men i tanken paa synden, at gysen ligger«. <sup>505</sup> Han ønsker, at han virkelig turde synde, at hans synd »turde tage en legemlig form« <sup>506</sup> – naturligvis fordi han på den måde kunne slippe for *tanken* om synden. Når han alligevel ikke gør det, synes det at være af frygt for fortabelsen, som han åbenbart tager helt alvorligt. Ud fra dette forstår man, at han kan formulere sin ønskedrøm på følgende måde: »Tænk Dem at være i sikkerhed, at være dydig, inden for frelsen, og alligevel i kontakt med synden, den store, store synd.« <sup>507</sup> Men det er jo umuligt. Og som situationen er, har han kun én mulighed – ikke for forløsning, men for en midlertidig lindring: at blive befriet for ensomheden, at tale, at betro sig til et andet menneske. Dette er udgangspunktet for hans bekendelser. Fortælleren spørger, meget naturligt, hvorfor han ikke skrifter for en præst. Svaret er, at han i skriftestolen ville vælte sig i tanken om synden og nyde sin anger. <sup>508</sup> Derfor betror han sig til et menneske, der er lige så anonymt for ham, som en præst vil være, men som befrier ham for nydelsen af angeren og tanken om synden: »Jeg kender Dem jo slet ikke, og om lidt véd De, hvad jeg troede, jeg kun turde betro – Gud.« <sup>509</sup>

Fortælleren er kun karakteriseret på to måder. For det første gennem sin kærlighedserklæring til byen og natten, som får mennesker til at røbe deres sande natur – den har vi citeret i forbindelse med fortolkningen af *De forsvundne Ansigter*. For det andet gennem det farisæiske selvbedrag, som novellens slutning er udtryk for. Van Hogum

har været nogle timer hos fortælleren og efterladt en séddel med undskyldning for, at han har brugt hans tandbørste: »Jeg aabnede straks vinduet og kastede tandbørsten ud; men senere paa dagen slog det mig, at jeg havde udtalt en dom ved at kaste den ud, og jeg hentede den op igen, og saa vaskede jeg den grundigt.«<sup>510</sup> Pointen heri er naturligvis, at afvaskningen i lige så høj grad som udsmidningen er en dom. Denne selvgodhed får så sit rette perspektiv ved at blive sammenstillet med Van Hogums livsproblem.

Van Hogum betegner sig selv som »psykolog« og »forløben teolog«.<sup>511</sup> Der kan næppe være tvivl om, at Kierkegaard er en forudsætning for skildringen af den tilspidsede psykologisk-teologiske konflikt, som er novellens emne.

Der er imidlertid efter alt at dømme endnu en litterær kilde til *En dør*. Det er Poes novelle *The man of the crowd*, der under titlen *Manden i Mængden* er optaget i Tom Kristensens udvalg *Min yndlingslæsning* (1964). I forordet til udvalget siger han, at den »har forfulgt mig i over 50 år«.<sup>512</sup> Der er også i Poes novelle et fortæller-jeg, hvis opgave er at iagttage den virkelige hovedperson. I sin indledning siger fortælleren: »Der er visse Hemmeligheder, der ikke lader sig røbe. Hver Nat klamrer døende Mennesker sig til usynlige Skriftefædres Hænder og stirrer efter Medynk i deres Øjne – og dør med Fortvivlelse i Hjertet og sammensnøret Strube, knuget til Jorden af Mysterier saa frygtelige, at *de ikke lader sig røbe*.« Det viser sig nu, at fortælleren nærer en stærk interesse for at iagttage sine medmennesker. Han foretager sine studier fra et vinduesbord i et kaffehus i London. Det er eftermiddag, da han begynder, men – »Efterhaanden som Mørket faldt paa steg min Interesse for hele Sceneriet, som nu undergik en mærkbar Forandring«: nu er det de mere tvivlsomme eksistenser, der kommer frem. Scenens art er fastslået: natten og storbyen, som i *En dør*. Nu er det, han får øje på en gammel mand af et mærkeligt, djævelsk udseende. Han spørger sig selv, hvilken frygtelig historie der er skrevet bag dette ydre. Grebet af en stærk nysgerrighed følger han efter den gamle mand gennem vrimlen.

Her er forløbet anderledes end i *En dør*. Tom Kristensens fortæller, Jørgen Ussing, møder Van Hogum på en beværtning. De to mænd betragter hinanden med nysgerrighed, og endelig en aften henvender Van Hogum sig til Ussing. Dette er nødvendigt, fordi vi i *En dør* skal

nå frem til en bekendelse fra den mærkelige mands side, mens han hos Poe forbliver en gåde.

Først derefter kommer i *En dør* den lange natlige vandring, hvor Ussing følger efter Van Hogum gennem hele byen og til sidst »befrier« ham ved at tage ham med hjem. På samme måde følger Poes fortæller hele natten og næste dag rundt gennem London efter den gamle mand, der til stadighed opsøger den tætteste trængsel. Men det kommer ikke til nogen samtale, og fortælleren lader sluttelig sagen falde: »»Denne gamle Mand«, sagde jeg tilsidst, »er den sande Forbrydelses Type og Ide. Han nægter at være alene. *Han er Manden i Mængden*. Det vil være formaalsløst at følge ham, for jeg vil ikke lære mere om ham eller hans Gerninger.««

Der er altså den fundamentale lighed mellem de to noveller, at hovedpersonen ikke kan holde ud at være alene, fordi han bærer på en sjælelig byrde. Men hos Poe er denne byrde forbrydelsen, hos Tom Kristensen er det fascinationen af forbrydelsen eller synden. Denne fascination er et væsentligt tema i hans forfatterskab. Den er f.eks. åbenbar i Steffensens person i *Hærværk*. I denne skikkelse ser man også det dybtliggende slægtskab mellem kunstner og forbryder, som Tom Kristensen troede på, og som træder særlig klart frem i en artikel om Sophus Claussen fra 1961.<sup>513</sup>

Det er emnet, fascinationen af forbrydelsen, der har bestemt de to novellers form. En fortæller var nødvendig: han skulle være den fascinerede. Hos Poe er sagen enkel. Fortælleren er fascineret af forbryderen. Hos Tom Kristensen er det mere kompliceret. Ussing er fascineret af Van Hogum, men denne, som ikke er nogen virkelig synder, er igen fascineret af Eulenheldt, den mand, som han har »fortørt«. Det er Eulenheldt, som er den egentlige synder.

Om ham siger Van Hogum noget, der utvivlsomt udtrykker en side af Tom Kristensens syn på forbryderens psykologi: »Han var desperat, yderliggaaende, fanatisk. Der var stof til en helgen i ham. Han troede ikke paa noget. Men det brændte i ham. En lue uden anden næring end hans eget jeg. Og hvad skal man stille op med en lue, naar man ikke har en tro at fodre den med? Den æder det hele, siger jeg Dem. – Men saa forførte jeg ham. Og saa gik han til bunds«. <sup>514</sup> Her mindes vi igen, og på dobbelt måde, om *Hærværk*. Også Steffensen har en sådan indre lue – der kunne have gjort ham til forbryder, men i



stedet bevirker, at han bliver katolik. Forførelsens tema kendes ligeledes fra den store roman, hvor det dog – modsat *En dør* – er den yngre mand, der forfører den ældre. Men Van Hogums ord har desuden en parallel i digtet *Prolog til »En Forbryder«* som vi citerede i forbindelse med *Pausen*. I dette digt finder vi, endda to gange, ordene: »For ham [Gud] er fra en Helgen / til en Forbryder kun et Hane-fjed«. <sup>515</sup> Gud forstår, ligesom Van Hogum, det nære slægtskab mellem helgen og forbryder. Fælles for *En dør* og *Pausen* er således forbrydelsens psykologiske forklaring.

Vor fortælling har da ingen mangel på tilknytningspunkter til forfatterskabet i øvrigt. Meget af sin særlige stemning synes den dog at have fået ved den kombinerede indflydelse fra Kierkegaard og Poe. For en påvirkning fra den sidstnævnte taler, foruden det allerede anførte, forskellige detail-overensstemmelser mellem de to novellers nattevandringer. <sup>516</sup>

Den sidste af de tre nye noveller, *Min egen begravelse*, står, hvad emnet angår, *Hærværk* meget nær. Behandlingen er imidlertid en helt anden. Det er en beretning i jeg-form af en mand, der i døddrukken tilstand har drømt om sin egen begravelse.

Fortælleren har drukket sammen med to andre mænd, der omtales som sejlmaskeren og Cornelius, men vågner alene op i et lysthus i den nordlige udkant af København. Da han åbner dettes dør, har han en oplevelse, som får symbolsk betydning. For at forklare det må vi citere en længere passage:

Da saa jeg et syn, der tyngede sig ind paa mig som en uoprettelig sorg. Hele den blaa, taagede lavendelhæk var knækket. Det var den, sejlmaskeren havde rullet sig i! Og dør var de nedtraadte nelliker og stedmoderblomsterne og mærkerne af hæle i den bløde muldjord. Sporene efter Cornelius' krigsdans.

Og saa maatte jeg jo tage mig sammen for at løfte denne sorg. Noget maatte oprettes, og jeg bøjede mig ned mod en knækket kejserlilje ved min fod. Omhyggeligt rejste jeg den op i et forgæves haab om, at stilken kunne balancere og inden i morgen være groet sammen. Men den gled, og blomsten segnede, og jeg følte mig svag i ryggen ved synet af dette tyste, hjælpeløse fald, som om en af mine ryghvirvler var ved



at glide ned fra en anden. En knækket kejserlilje var jeg. Jeg kunne mærke det paa mig, brækket over som jeg var, traadt ned lige over lænderne. Og saa maatte jeg atter for min frelses skyld, syntes jeg, faa kejserliljen til at balancere paa sin stub af en stilk.<sup>517</sup>

Han identificerer sig med kejserliljen. Som den er han svag i ryggen, ja, brækket over. Udtrykket »svag i ryggen« skal vel ikke blot gå på hans øjeblikkelige fysisk medtagne tilstand, men lige så meget på det moralske, hans mangel på rygrad. Det er selvfølgelig identifikationen, der gør ham så ivrig for at rejse kejserliljen op. Man lægger forøvrigt mærke til, at mens seilmageren og Cornelius sættes i forbindelse med mere beskedne blomster, opfatter han sig selv som en kejserlilje. Bortset fra drukkenskaben har han åbenbart høje tanker om sig selv.

Han laver nu et lille hul i jorden, som han stikker kejserliljens stilk ned i, støtter den med muld og sten, så den kan holde sig oprejst – og prøver at bilde sig ind, at den nok kan slå rod.

På dette tidspunkt mister han bevidstheden, og det følgende er hans drøm. Han går nu ude på vejen og tænker over sin situation. For tre år siden har han forladt sin familie og sit arbejde, og siden har han ikke bestilt andet end at drikke. Men det er, som om han først nu fuldt ud forstår, at han er gået i hundene. Han møder nu sin svoger, som er på vej til Jens Christians begravelse. Fortælleren føler sig på en eller anden måde identisk med denne Jens Christian, og det er da i realiteten sin egen begravelse, han går med til.

Begravelsen finder sted under almindelig ligegyldighed, og han føler sorg og bitterhed over sit forspildte liv. Hans kone skildres som ubetydelig, forfængelig og selvoptaget – og hun ser munter ud. Han må stille sig et spørgsmål: »Var det min kærlighed? Der var en kejserlilje, som jeg flygtigt maatte tænke paa, idet jeg bøjede mig dybt ned mod den lille skikkelse.«<sup>518</sup> Hans ægteskab har altså været en meningsløshed, og kejserliljen symboliserer hans forestilling om sig selv, som han ville og skulle være. Men der er en anden kvinde til stede, dameskrædderinden Oline med det store, falske hjerte, som i sin tid har forført Jens Christian. Og det er Oline, der nu er i stand til at tage den knækkede kejserlilje op af sin taske. Dette kan formentlig kun fortolkes på én måde: det er Oline, der har stået hans hjerte nærmest, men det er på grund af mødet med hende, at han er gået i opløsning.

Nu vågner han op af drømmen, og resultatet af den er, at han, med kejserliljen i hånden, går ind til den fabrik, hvor han tidligere har været ansat, for at søge arbejde. Begrundelsen er: »Det skulle ikke være en ligegyldighed, om jeg havde været levende eller død. Der skulle være mange til stede ved min begravelse.«<sup>519</sup> Det er bemærkelsesværdigt, at det mislykkede dels er hans privatliv, dels drikkeriet, som synes at være en følge af dette. Derfor vender han ikke tilbage til sin familie, kun til sit arbejde.

Stemningen er nærmest som i digtet *Stilleben*, det forspildte liv, den nagende følelse af dådløshed og ødelæggelse – men her med en optimistisk slutning. Fortællingens forening af ydmyghed og selvbevidsthed er inderlig Tom Kristensen'sk.

Sit direkte udspring har den dog i *Hærværk*. Jastrau siger til sin svoger, at det kunne være interessant at overvære sin egen begravelse.<sup>520</sup> Det er denne oplevelse, der skildres i *Min egen begravelse* – med den deraf følgende selvdøm og genrejsning. Novellens svoger er i øvrigt nærmest identisk med romanens. Deres mest fremtrædende egenskab er en småborgerlig selvretfærdighed, der af den mandlige hovedperson opfattes som noget blankt og skinnende.<sup>521</sup> Også deres ydre synes beslægtet.<sup>522</sup> Andre enkeltheder står ligeledes romanen nær. Fortælleren ser sit eget fortrukne og usønderede ansigt i et spejl – som Jastrau så mange gange. Beskrivelsen af hans forsvedte og medtagne tilstand efter den store rus mangler heller ikke paralleller i *Hærværk*.<sup>523</sup>

Fælles for de fire barndoms-noveller og de tre senere tilføjede fortællinger er da alene, at de giver et billede af en enkelt, mandlig person i en særlig situation, med et minimum af ydre handling. Hovedvægten ligger i de seks første på den psykologiske realisme, mens den sidste ved indførelsen af en drøm får en mere symbolsk karakter. Det føles derfor naturligt, at den er placeret som slutstykke.

## 8. *Mord i Pantomimeteatret eller Harlekin Skelet*

Med den lille pantomime-roman fra 1962 slutter Tom Kristensens fiktionsprosa. Det er en bog uden store prætentioner, men den arti-

stiske holdning fornægter sig ikke. Romanen er bygget over en effektiv modsætning. Dens emne er uhyggeligt nok: et velberegnet dobbeltmord, hvis motiv er jalousi. Men gennem valget af fortæller-jeg giver Tom Kristensen den en tone af humor og selvironi, så den næsten kommer til at virke som en idyl. Hvem er fortælleren? Allerede i første kapitel giver han nogle oplysninger om sig selv: »Lad mig kalde mig ved forbogstaverne T. K. Almindeligvis går jeg dog under benævnelsen »professoren«, skønt den er noget urimelig, for jeg har jo bare fået kasseret en doktorafhandling ved Københavns Universitet. Den hed »Fingersprog og gebærder i landene omkring Middelhavs-bækkenet«; men de er jo sære derinde i hvepsereden på Frue Plads.«<sup>524</sup> I det følgende skildrer han sig selv som »pjerrotoman«, fast gæst i pantomime-teatret, privat bekendt af Pjerrot og Harlekin og platonisk forelsket i Kolumbine, en ældre, åbenbart ugift mand, som er magister i fransk. Det er med andre ord en slags selvportræt, i formindskede dimensioner og forskudt over i det lidt sære og ikke helt vellykkede. Tom Kristensens interesse for pantomime-teatret kunne skimtes allerede i *Livets Arabesk*. Tilnavnet »professoren« får han selv tildelt i *En Omvej til Andorra*.<sup>525</sup> Han har også haft planer om at skrive en disputats, men de er ikke blevet realiseret. Udtrykket »hvepsereden« om universitetet har han derimod fra sin gamle lærer Th. A. Müller.<sup>526</sup>

»Professoren«'s motivering for at fortælle historien er betegnende. Han vil genoprette de danske børns og de danske forældres tillid til pantomime-teatret – en tillid, som teatret har haft svært ved at genvinde efter mordet.<sup>527</sup> I løbet af bogen viser han sig at være den ideale fortæller af netop denne historie. Hans detaljerede lokalkendskab er simpelt hen uomgængelig nødvendigt. Det er heller ikke ligegyldigt, at han er magister netop i fransk: til dels afgørende replikker falder på dette sprog.

Den problematik, som vi kender fra Tom Kristensens tidligere romaner og noveller, er tilsyneladende næsten forsvundet i *Mord i Pantomimeteatret*. Enkelte reminiscenser kan dog let påvises. »Professoren« siger, da mordet på scenen er sket: »Jeg skammede mig over min barnlige trang til altid at brase frem i første parket ved ulykker og vendte om.«<sup>528</sup> Det er en antydning af situationen fra *Ulykken*, men heller ikke mere. Lidt efter hedder det, om publikum: »Det stod foran

påfugletæppet og stirrede på det, som folk står foran et hus, hvor der er begået et mord, og gloer og gloer op mod vinduerne i den lejlighed, hvor ugeringen har fundet sted. Ruderne kommer til at se dumme ud af at blive sådan overbegloet, og jeg kunne tænke mig, at regnbuen af påfugleøjne måtte have et enfoldigt udtryk, for hvor publikum dog glanede!<sup>529</sup> Her er noget, der leder tanken tilbage til branden i Jastraus lejlighed – men heller ikke dette får større betydning.

En vis tilknytning har pantomime-romanen til de marseillanske afsnit af *Vindrosen*, novellen *En Hvirvelvind i Marseille* og den novellistiske skitse *Den stumme Don Juan*. Morderen er dansker, men fremmedlegionær og fransktalende. Han har kæmpet i Indokina og er i besiddelse af en makaber genstand fra Marokko, en tegnebog af menneskehud. Hans kone, Rosita, er af »kinesisk og indiansk afstamning«<sup>530</sup> og ligeledes fransktalende. Hendes grønne ansigtsfarve får på et vist tidspunkt »professoren« til at bruge udtrykket »Olivengrønne Levantinere«.<sup>531</sup> Det er et begreb, der for Tom Kristensen særlig synes knyttet til Marseille. I *En Hvirvelvind i Marseille* tales der om »en olivengrøn Levantiner«, i *Den stumme Don Juan* om en drengs »olivengrønne Hoved«.<sup>532</sup>

»Professoren«'s forkastede disputats hed som nævnt »Fingersprog og gebærder i landene omkring Middelhavsbækkenet«. Desuden har *Politiken* refuseret to kronikker af ham med titlerne »Fingersprog i Napolis gadeliv« og »Fingersprog i Napolis underverden«.<sup>533</sup> Men selv om Tom Kristensen i *Rejse i Italien* havde rig lejlighed til det, har han ikke omtalt fingersproget i Napoli. Det er sandsynligt, at han i virkeligheden har tænkt på Marseille. I *Den stumme Don Juan* sidder det fortællende jeg foran Døvtummeinstituttet i Marseille, der kaldes en »genial Baggrund til en Pantomime«.<sup>534</sup> Fortælleren iagttager en gruppe bestående af en dame i gult, en dame i sort, en mand og en dreng og prøver at fortolke deres optræden, som af ham opfattes som en pantomime. Og han føler, at han bør gøre gengæld og også selv »opføre en Pantomime«.<sup>535</sup> Da han henter en flaske rødvin, gør han sig interessant ved at slæbe foden efter sig og halte – ganske som i *En Anden*. Ordet »fingersprog« nævnes også to gange i forbindelse med pantomime-begrebet. Til sidst, da fortælleren igen må hente mere vin, hedder det: »Araberne lo og nikkede, da jeg kom tilbage med den vaade, kolde Flaske. De sagde et eller andet, pegede paa Vinen og



opførte en Drikkepantomime og stønnede: Ah! Og jeg nikkede igen. Nu var det hele overfladisk Turisteri. Det var interessant at tale Fingersprog til Arabere med Fez.«<sup>536</sup> Men det er mere interessant, hvad der i begyndelsen af historien siges om fortælleren og damen i gult: »Dette lille Eventyr vilde aldrig blive til andet end Fingersprog og Gisninger, aldrig andet, og jeg følte mig, trods Palmer og Pinjer og Kvinder, som udelukket fra det levende Liv.«<sup>537</sup>

Et tredje tilknytningspunkt mellem pantomime-romanen og Marseille er navnet Rosita, der bæres af fremmedlegionærens eksotiske kone. En glædespige, som Tom Kristensen så under sit første ophold i Marseille i 1925, hed ligeledes Rosita.<sup>538</sup>

Om Tom Kristensens betagelse af Marseille vidner foruden første kapitel af *En Omvej til Andorra* en anmeldelse fra 1943 af Thomas Dukes roman *Chez Margot*, hvori han bl.a. med fryd fastslår, at »Marseille var før Krigen den galeste By i Europa«.<sup>539</sup>

Det synes da at være denne løsslupne, eventyrlige, fransk-eksotiske stemning fra mellemkrigstidens Marseille, der har foresvævet Tom Kristensen som den ene pol i hans pantomime-roman. Den anden er den borgerlig-akademiske særling fra Tivoli, *tilskueren* i pantomime-teatret og *tilskueren* ved det drama, der udspilles i bogen. Hans situation er omtrent som fortællerens i *Den stumme Don Juan*, der også er tilskuer til en pantomime og føler, at hans »lille Eventyr vilde aldrig blive til andet end Fingersprog og Gisninger«, at han er »ude-lukket fra det levende Liv«.

Således fortolket bliver *Mord i Pantomimeteatret* på sæt og vis en bog om to modsatte livsholdninger, tilskuerens og handlingsmenneskets.<sup>540</sup> Det er næppe nødvendigt at tilføje, at denne modsætning ikke er bogens idé eller problem. Dens idé er at variere kriminalromanen ved at demonstrere grundigt kendskab til en meget berømt københavnsk lokalitet og især ved at indføre en pudsig og original fortæller-figur.<sup>541</sup>

Trods den tematiske overensstemmelse med *Den stumme Don Juan* er det andre værker, den lille pantomime-roman i ånd og stemning står nærmest. Man genfinder i den meget af den humoristiske og selvironiske tone, der er karakteristisk for *En Omvej til Andorra* og *Rejse i Italien*.

## 9. Tom Kristensens udvikling som romanforfatter og novellist

Her skal til slut gives en sammenfattende oversigt over den udvikling, hvis enkelte stadier vi i det foregående har studeret. Den kunstneriske og den idémæssige udvikling vil blive behandlet under ét, da de er vanskelige at adskille.

*Aage Veeg*, Tom Kristensens første, ufuldendte roman er skrevet i 1912 (retoucheret i 1914) i en enkel stil, der endnu ikke er præget af ekspressionismen. I stemning, emnevalg og livsopfattelse peger den tilbage mod 1890'erne, især Johannes V. Jensens ungdomsromaner. Visse træk, der skal blive karakteristiske for Tom Kristensens ekspressionistiske digtning, anes dog allerede her: storby-dyrkelsen og værdinihilismen. Noget af den problematik, der præger de følgende romaner, ligger i kim her. Det gælder identitetsproblemet og det erotiske problem, der hænger sammen med en slags moderbinding.

*Livets Arabesk* er Tom Kristensens eneste ekspressionistiske roman, men der er tegn på, at han allerede under udarbejdelsen af den var på tilbagetog fra ekspressionismen. Bogen stiller for første gang klart spørgsmålet om, hvordan en mand kan blive forløst fra sin indre angst og uro. De to muligheder, der særlig omtales, er erotik og voldsomme begivenheder. Desuden nævnes, mere flygtigt, tanken om at tilslutte sig en eller anden systematisk ideologi. Det viser sig imidlertid, at der til syvende og sidst ikke er noget af alt dette, der kan hjælpe den mandlige hovedperson. Romanen er ikke psykologisk og gør ikke rede for grundene til Baumanns aktuelle tilstand. En væsentlig del af forudsætningerne for *Livets Arabesk* må søges i samtidig litteratur, kunstfilosofi og malerkunst.

Den to år senere *En Anden* betegner et brud med ekspressionismen. Gennem en analyse af hovedpersonens barndom gives en forklaring på den tilstand, Baumann i den foregående roman befandt sig i. Bogens emne er identitetsproblemet. De tre identifikationsmuligheder (dvs. magter, der kan give hans liv enhed og mening), som Valdemar Rasmussen forsøger sig med, er religionen, kærligheden og kunsten – altså kun delvis de samme som i *Livets Arabesk*. Som i denne bog viser det sig imidlertid, at ingen af mulighederne kan blive til

virkelighed. Bogens metode er den psykoanalytiske, men den deler ikke Freuds optimisme. Analysen fører ikke til helbredelse, kun til erkendelse. Den psykoanalytiske metode har været af betydning for kompositionen, som desuden er påvirket af Bønnelycke og André Gide. For bogens enklere, mere afklarede og klassiske stil har Tom Kristensen ligeledes fundet et forbillede hos Gide.

*Hærværk* betegner en ny fase i det opgør med æsteticismen (ekspressionismen, i hvert fald Tom Kristensens, er jo blot én form for æsteticisme), som var påbegyndt i *En Anden*. Hovedpersonen er igen et menneske, der søger forløsning fra sin angst og uro. Nogle af de forløsnings-muligheder, der nævnes, er de samme som i de tidligere romaner. Jastrau har drømt om at finde ro ved at kaste sig ud i voldsomme begivenheder, men det er klart, at dette i virkeligheden ikke lader sig gøre. Som Valdemar Rasmussen prøver han at gøre kunsten, kærligheden eller religionen til det samlende punkt i sit liv – men kan ikke gennemføre nogen af delene. Der er imidlertid endnu en vej at gå: ind i den socialistiske politik og økonomi. Om denne vej er farbar for den tidligere radikale journalist, om han på denne måde kan give sit liv enhed og mening, er et spørgsmål, der ved bogens slutning står åbent. Men i hvert fald er denne slutning mindre pessimistisk end den, man finder i *Livets Arabesk* og i *En Anden*. Opgøret med æsteticismen er tillige et opgør med den værdinihilisme, som *Aage Veeg* indvarslede. – Den interesse for byen København, som antydes i den ufuldendte roman, videreføres i *En Anden* og når sin kulmination i *Hærværk*. (I *Livets Arabesk* er billedet af byen mindre væsentligt og forøvrigt mindre realistisk.) – *Hærværk* skildrer som *Livets Arabesk* en krise i en moden mands liv, og selv om den ligesom *En Anden* er en psykologisk roman, forklarer den kun på et enkelt punkt hovedpersonens tilstand ud fra hans barndomsoplevelser.

Den enkle, rolige stil i *En Anden* er i *Hærværk* afløst af en noget mere hektisk tone. Det skyldes, at den første gengiver en stilfærdig, noget resigneret og desillusioneret mands erindringer, den anden et nerveanspændt menneskes bevidsthedsstrøm. Men nogen tilbagevendende til ekspressionismen er der selvfølgelig ikke tale om. – I *Aage Veeg* havde Tom Kristensen endnu ikke herredømme over kompositionen. *Livets Arabesk* og *En Anden* er derimod komponeret med fast, måske lovlig fast hånd. Endelig er *Hærværk* et mønster på blændende,

suverænt beregnet kompositions-kunst, lige fjernt fra tilfældighed og skematisme.

Som roman er *Hærværk* udtryk for en fornyelse af en tradition. Det er da symptomatisk, at den er påvirket af to klassiske danske romaner og et moderne udenlandsk hovedværk.

To af fortællingerne i samlingen *Vindrosen* – udgivet 1934, men delvis skrevet langt tidligere – skildrer på forskellig måde det opgør med æsteticismen, som vi kender fra *Hærværk*. Fælles for næsten alle novellerne er en enkel, klar, nøgtern, ofte ufølsom tone. Der er i øvrigt for det meste tale om en stærkt handlingspræget novelletype, ofte med en pointeret slutning. Til bogens litterære forudsætninger hører foruden Johs. V. Jensen sikkert samtidig angelsachsisk fortællekunst.

Det er en helt anden slags noveller, man finder i den 12 år senere udgivne samling *Hvad er Heta?* Her er psykologiske, handlingsfattige barne-skildringer i stil med H. C. Branners. Man genfinder personer og motiver fra *En Anden*, men nu drejet over i det typiske og relativt uproblematisk. Stilen er lige så enkel og klar som i *Vindrosen*, men uden det lidt hårdkogte, som præger en del af dennes fortællinger. (I en ny udgave fra 1959 tilføjedes tre skildringer af mænd i kritiske situationer, alle tematisk beslægtede med *Hærværk*.)

Kriminalromanen *Mord i Pantomimeteatret* har nok et vist motiv-fællesskab med tidligere arbejder, men er først og fremmest præget af den blide humor og selvironi, der med årene trådte stærkere frem hos Tom Kristensen. Der var ikke megen humor i *Livets Arabesk* og *En Anden*, hvorimod *Hærværk* rummer nogle virkelig morsomme scener. Det humoristiske forekommer kun sporadisk i de to novellesamlinger, og pantomime-romanen betegner således på dette område en art meget sent gennembrud. Men som vi skal se, var den humoristiske og selvironiske holdning slået tidligere igennem i andre genrer.

Hovedlinjen i udviklingen går altså i retning af enklere, mere afklarede og klassiske udtryksformer og, i nogen grad, i retning af en mere harmonisk livsopfattelse.



### III. REJSESKILDRINGER

#### 1. Rejsen til østen og skildringerne fra Kina og Japan

Tom Kristensens rejse til østen i foråret 1922 gav store litterære resultater. Vi har i det foregående omtalt de romaner og noveller, der helt eller delvis har fjernøstlige emner, og vi vil senere gennemgå den kinesiske digtsamling *Påfuglefjeren*. Men der findes også en række egentlige rejseskildringer, som vi i dette kapitel vil se nærmere på.

Forinden vil det dog være hensigtsmæssigt at gøre rede for selve rejsens forløb. Det var et legat fra ØK, der gav Tom Kristensen denne oplevelse. Han fulgtes med sin kone, og blandt de øvrige deltagere i turen var bibliotekar Søren Hallar. Denne har skrevet en bog om rejsen, *Øst for Suez. Rejseskildringer* (1923), og har desuden efterladt detaljerede dagbogsoptegnelser. Dagbogen, som har været tilgængelig for mig,<sup>1</sup> er holdt i en særdeles nøgtern og realistisk tone. Vi har her meget af den objektive baggrund for Tom Kristensens digte, fortællinger og skildringer fra det fjerne østen. Også Tom Kristensens egen dagbog har jeg haft adgang til at benytte. Den er i visse henseender mindre detaljeret end Hallars, men giver naturligvis på en endnu mere direkte måde virkelighedsgrundlaget for det, han har skrevet efter rejsen. Han har i øvrigt selv givet følgende karakteristik af den: »Den bestaar af lutter sanseindtryk og kendsgerninger, en metode, jeg havde lært af Gustave Flauberts rejsedagbog fra Ægypten. Ikke noget med følelser, stemninger eller dybsindigheder!«<sup>2</sup> – og sådan er den virkelig.<sup>3</sup>

Rejsens kronologi kan fastlægges på grundlag af de to dagbøger. Man sejlede fra Hamburg 14. januar, var 29. januar i land i Port Said, 22. februar i Singapore. 5.–7. marts var selskabet i Shanghai, 7.–8. i Nanking, 8.–11. igen i Shanghai. Efter sejlads til Japan var man 16.–18. marts i Yokohama. Herfra foretoges d. 17. en udflugt til Kamakura m.m., hvorfra man samme dag vendte tilbage til Yokohama. Dagene fra den 18. til den 20. tilbragtes i Tokyo. Den 20. rejste

man til Nikko og herfra næste dag med toget tilbage til Tokyo og videre med sovevogn til Kobe, hvor man ankom den 22. Herfra gik rejsen den 23. til Kyoto og videre til Nara, den 24. til Osaka, hvor man tilsyneladende gik om bord. 1.–5. april var det danske selskab i Vladivostok. Den 10. april kom de til Taku, rejste herfra med toget til Tientsin og samme dag videre til Peking, hvor de blev til den 13. Den 14. kom de til Tsingtau og tog herfra samme dag tilbage til skibet. Tom Kristensen og hans rejsefæller genså Shanghai 17.–19. april, var 23.–26. i Hongkong, 2. maj i Singapore og 22. maj i Suez. 5. juni sluttede rejsen med M/S Tongking, for Hallars vedkommende, i Dunquerque, mens Tom Kristensen og hans kone efter mellemlandinger i Holland og Norge kom hjem til Danmark i midten af måneden.

Tom Kristensen har således i alt tilbragt ca. 14 dage i Kina, og det er berettiget, når han taler om »den yderst korte tid, jeg var der«. <sup>4</sup> I Japan var han seks dage. Når dette land interesserede ham langt mindre end Kina, er det dog ikke først og fremmest på grund af den kortere tid. Den egentlige grund vil vi senere komme ind på.

Der foreligger fire skildringer fra Kina: *Shanghais lyksaligheder* og *Om kinesiske templer*, der begge først er offentliggjort i bladet *Vore Herrer* i 1923 og optrykt i udvalget *Hvad var mit Ærinde?* (1968), <sup>5</sup> *Kinesisk Høflighed* i *Vindrosen* <sup>6</sup> og den helt uvæsentlige *Kwong Wap Tai* i *Arbejderens Almanak*, 1923. <sup>7</sup>

Den interessanteste af disse er *Shanghais lyksaligheder*. Ved hele sin tone og holdning er den yderst typisk for Tom Kristensens tidlige rejseskildringer. Den handler om hans første dag i Shanghai, den 5. marts 1922, og om hans besøg i forlystelsesetablisementet The new world. Nu ved vi jo, at Tom Kristensen under hele rejsen i østen var i følge med andre danske, og fra dagbøgerne ved vi, at i hvert fald Hallar og Ruth Lange også var med under besøget i The new world. <sup>8</sup> Ikke desto mindre bruger Tom Kristensen hele tiden formen »jeg«, giver det udseende af, at han er helt alene blandt alle kineserne, og skildrer kun sine rent subjektive oplevelser. Han fremstiller det også, som om han ved sine bevægelser gennem de forskellige dele af The new world udelukkende følger sine egne pludselige indskydelser. Det hedder f.eks. et sted: »Forvirret rejste jeg mig og drev ud gennem gangene. Jeg følte mig som kastet rundt af tilfældigheder.« <sup>9</sup> Fra Hallar ved vi, at det ikke gik sådan til: »Vi gaar systematisk tilværks og tager

straks med Elevatoren helt op i øverste Etage«. <sup>10</sup> Tom Kristensen giver endvidere indtryk af, at The new world er et rent kinesisk foretagende uden nogen europæiske indslag (med én undtagelse, til sidst). Flere passager i Hallars dagbog viser, at dette ikke er rigtigt: »Gennem en Gang med Galanterivarer, til Restauration, hvor Kinesere af lavere Rang spiste, ind i et andet, fornemmere Rum, hvor vi fik Middag, der desværre var helt europæisk. (. . .) Nedenunder i et andet Teater med europæiske Dekorationer (. . .) Overalt var Publikum rent kinesisk; af Europæere saa vi kun nogle faa franske Marinere«. Europæiske træk nævnes også i Tom Kristensens egen dagbog.

Denne retouchering af virkeligheden har et formål. Tom Kristensen vil fremstille sit møde med Kina som en absolut *ny* oplevelse. Han omtaler den første dag i Shanghai – der tillige var den første dag i Kina – som »den nyeste dag i mit liv«. <sup>11</sup> Derfor rydder han alt af vejen, så at den moderne, ensomme europæers konfrontation med Kina kan blive absolut.

Dette nye får et særligt, næsten symbolsk udtryk i musikken fra huchin'erne, en slags kinesiske violiner med to strenge. Tom Kristensen indleder artiklen med at sige, at han ofte har »drømt om nye klange, nye arter af vellyd, som skulle kæmpe sig frem gennem disharmonier«. <sup>12</sup> Disse drømme er veldokumenterede. I *Livets Arabesk* beskrives et stykke russisk musik således: »Ind måtte man gennem Disharmoniernes Gitre; der var stadigt Gitre, Jærngitre, der skramlede og raslede; men derinde bag ved dem var den store, melodiske Klokke, hvis rene Klange vilde fylde én, vilde gøre én stor og rund.« <sup>13</sup> Det er den samme æstetik, der i *Landet Atlantis* udtrykkes gennem ordene om, at »Skønheden skabes af grelle Konflikter«. I *Shanghais lyksaligheder* tilføjer han dog, lidt desillusioneret, at disse musikalske drømme »skyldes den moderne nervespænding i mig, som ofte forleder mig til at anse det nye for det smukke, blot fordi det er nyt«. <sup>14</sup>

Men i hvert fald tror han at finde denne nye tone, som han har drømt om, i huchin-musikken i Shanghai. På den ene side appellerer den til ham personlig. Han siger, at »den ved sine evige gentagelser forløste en galskab dybt inde i mig«. Frygten for den evige gentagelse kender vi fra hans romaner. Og her fungerer den sædvanlige psykologiske mekanisme: at han forløses fra sin angst ved at opleve det, angsten gælder – eller her altså et kunstnerisk udtryk for det. På den

anden side står huchin'en for ham som et udtryk for Kinas sjæl; her er »den nye tone, som jeg måtte høre inden i mig for at fatte en fremmed verden«. Hvis han senere kommer til at høre den igen, vil han »længes mod Kina, som jeg længes mod alt, der er uforståeligt, selvmodsigende og uendeligt«. <sup>15</sup> Dette er tilsyneladende en selvmodsigelse: huchin'en lærer ham at fatte Kina, som dog forbliver uforståeligt. Forklaringen må vel være, at der med ordet »fatte« tænkes på en intuitiv opfattelse af Kinas væsen, ikke på en intellektuel forståelse.

Det er interessant, at han senere på aftenen har en anden oplevelse af samme art, som han selv sammenligner med indtrykket af huchin'en: »ligesom huchinen gav mig en anelse om en ny, kompliceret toneskønhed, vakte to ansigter den aften troen i mig, at kineserne er smukke«. Det viser sig nu, at der igen er tale om en oplevelse, som dels appellerer til ham personlig og dels giver ham en forståelse af Kinas sjæl: »Denne lukkede skønhed, som jeg fandt i de to ansigter, forstod jeg. Masken, som kun skal skjule men ikke vildlede, kendte jeg fra mig selv. Jeg fik en nøgle til kinesisk sjæl«.

Men han tilføjer straks, at han tabte tråden samme aften. Det sker, da han ser ansigter, der ikke er så smukke og fornemme som de to nævnte: »Atter blev jeg vækket af snedige ansigter, uægte, høflige smil, forloren hovmod, og som i skæret fra et lyn forstod jeg, hvorfor de gamle, kinesiske malere havde undgået mennesket, men lagt hele deres sjæl ind i landskabet. Her var linjerne klare. Og i denne fine, dirrende streg gengav de den renhed, den logik, den spinkle følsomhed, som vi kun kan ane.« <sup>16</sup>

Hvad der her er tale om, er simpelt hen en flugt fra den ikke alt for opløftende kinesiske virkelighed, som de fleste ansigter udtrykker, ind i et smukkere, mere abstrakt begreb om Kina, som bygger på kunstneriske indtryk, musik og malerkunst.

Det er værd at bemærke, at man i *Kinesisk Høflighed*, som ellers er præget af en helt anden synsmåde, genfinder denne sammenknytning af kinesisk violinmusik og kinesisk billedkunst. Vi er i Nanking-Road, ligesom i *Shanghais lyksaligheder*: »ud fra de hundrede aabne Vinduer strømmede tynde Lyde, et Spindelvæv af klingre Toner, som blev hidsigere og tættere, indtil en Damp af Svirren og Skingren slog sammen og steg op mod den sorte Tropehimmel. Det var Violinerne, spinkle i Tonen som Strengen i kinesiske Tegninger, lutter Sjæl, som



blues ved at tage haandgribelig Form. Det var Logik, omsat i Toner, men det var Logik, drevet ud i den sindssygeste Spids«. <sup>17</sup> Her som i *Shanghais lyksaligheder* er der tale om en kunst, som forener sjæl og logik, i det ene tilfælde endda en meget yderliggående form for logik. Vi rører her ved noget meget væsentligt, en af Tom Kristensens dybeste kunstneriske aspirationer: at skabe noget, der i sin form og opbygning var logisk, »smukt som matematik«, og som kun under eller gennem denne form eller måske lod sjælen komme til syne. Denne mærkværdige forening af logik og sjælfuldhed er karakteristisk for Stefan Steffensen i *Hærværk*, som er en virkelig kunstner. Han taler meget om logik og bruger et sted – med henblik på sig selv – udtrykket »Logik, der er gaaet amok« <sup>18</sup> – hvilket ikke er så langt fra »Logik, drevet ud i den sindssygeste Spids«. Også Steffensen finder logik i en vis form for musik; de udspekulerede dissonanser i et stykke jazz-musik kommenterer han med ordene »Dejlig Logik«. <sup>19</sup>

– Slutningen af *Shanghais lyksaligheder* må citeres, fordi den er skrevet i bevidst modsætning til indledningen. Tom Kristensen er nu kommet ud på Nanking-Road:

Ofte har jeg drømt om det ny; men her var alt så fremmed, at selv bilernes hæse horn tonede af Kina. Jeg kendte intet igen. Det elektriske lys slog ud i kinesiske bogstaver. Raabene [sic] klagede. <sup>20</sup>

Jeg søgte forgæves det, som jeg kendte. <sup>21</sup>

Han begyndte artiklen med at skrive: »Ofte har jeg drømt om nye klange, nye arter af vellyd«, etc.

En forklaring på dette omsving medfører en fortolkning af hele *Shanghais lyksaligheder*. Tom Kristensen ønsker i Kina at opleve noget virkelig nyt, men dette nye skal svare til drømme, han selv i forvejen har haft, og således virke forløsende. To gange i aftenens løb synes ønsket at gå i opfyldelse: med huchin-violinerne og med de to ansigter. Men det holder ikke. Hovedparten af de kinesiske realiteter er ikke nye i den positive betydning, han giver dette ord, men fremmede – hvilket vil sige, at han ikke kan få noget personligt forhold til dem, at de ikke kan komme til at virke som en opfyldelse af hans drømme, at de ikke kan forløse ham.

*Om kinesiske templer* er skrevet i en helt anden stemning: i irritation. Den unge Tom Kristensens anti-religiøse holdning slår meget stærkt igennem. Han afviser med barsk foragt alle de kinesiske religioner og antyder, at han så alligevel foretrækker kristendommen.<sup>22</sup> Men hvor hans egne idealer skal søges, viser omtalen af den »skeptiske og anarkistiske tænker *Lao-tze* – en tænker i slægt med de mænd, som i Europa har skabt den kamp mod fordomme og den trang til klarhed og frihed, der ligger bag vore hyppige revolutioner«. <sup>23</sup> Men bag denne anti-religiøse holdning ligger en anti-kinesisk: »Flere religioner er skyllet ind over landet; men var der den mindste glød i dem, slog de hurtigt over i en bestialsk overtro. Det er som om kineserne ikke kan omgå guder. (. . .) Kineserne er et tørt, rationalistisk folk, som elsker tallet. Deres moral er ikke dybere end europæisk hofetikette; den er et dogmatisk paradenummer; den er skuespilkunst. At lyve, at blive grebet i at lyve formindsker ikke en kinesers respekt for sig selv; men at maatte indrømme, at man lyver, er absolut fornedrende.«<sup>24</sup> Og artiklen slutter med følgende bemærkning (fra skildringen af et forfaldent tempel): »Resten af det tunge gelænder rokkede frem og tilbage, og en skønne dag falder det nok ned, men slår mest sandsynligt kun en kineser ihjel.«<sup>25</sup> Selv om dette selvfølgelig er en flothed, der ikke skal tages helt bogstaveligt, er der andre vidnesbyrd om, at Tom Kristensen *undertiden* havde et meget negativt syn på kineserne.<sup>26</sup>

Det faktiske indhold af artiklen er besøget i to templer. Det første ligger i det kinesiske kvarter i Shanghai. Tom Kristensens reaktion er lede blandet med forargelse – lede ved osen, musikken, buddha-figurerne, forargelse over sammenblandingen af penge og andre materielle ting med religionen. Han resumerer sine indtryk således: »Aldrig har jeg følt mig så splittet. Jeg tumlede fra uforståeligheder til latterligheder.«<sup>27</sup> Der er noget ved denne holdning, som minder om *Rejse i Italien*. Her føler Tom Kristensen en lignende forargelse over den katolske kirkes ceremonier og dens sammenblanding af religiøst og verdsligt. Men der er den store forskel, at han i Italien er nået frem til at betragte sin egen forargelse med selvironi. Og det kan her ske, at han får en forklaring på det uforståelige og derved kommer til at acceptere det.<sup>28</sup>

Også denne scene kender vi fra Hallars dagbog. Den er her beskrevet i rolige og nøgterne vendinger, selv om der ikke lægges skjul på de

bizarre forhold: »Tilvenstre sad Musiken og larmede. Lige for var et Slags Alter, hvor alle mulige Spækhøker varer sat frem paa Fade og i Skaale. (. . .) Templet er iøvrigt fuldt af Folk; de stimler sammen om Musikken, gaar og kommer og gør iøvrigt mest Indtryk af at betragte Stedet som en Underholdnings- og Mødeplads.« Men nogen misbilligelse eller forargelse findes ikke.

Det kan være ganske morsomt at se de to herrer skildre samme fænomen. Hallar skriver følgende: »Foran Alteret ligger en Kvinde, i Haanden har hun et Træbæger af Form som et Ølglas; det er fuldt af flade, smalle Pinde, og hun ryster det, til en Pind falder ud. Senere, i Nanking, lærte vi at forstaa Meningen.«<sup>29</sup> Og Tom Kristensen: »gen-nem musikken raslede det, som om en kæmpemæssig tændstikæske blev rystet frem og tilbage. Det var lyden fra nummererede bønnepinde i træfutteraler. Kineserkvinder lå ydmygt på knæ med silkebukse-bagen strammet yndefuldt om dem. Mekanisk rystede de træfutteralet, indtil en enkelt, men kun en enkelt bønnepind faldt ud. Med denne pind gik de hen til præsten og fik et papir, der svarede til nummeret på pinden. Det var en spådom.«<sup>30</sup> Dette er på en gang mere subjektivt og mere anskueligt end Hallars skildring. Også Tom Kristensen har forstået meningen – men hvilken foragt ligger der ikke i det afsluttende »Det var en spådom«!

I Tom Kristensens egen dagbog finder man et moderat ubehag, ikke nær så kraftigt udtrykt som i artiklen. Det er interessant, at han under sit andet ophold i Shanghai seks uger senere igen besøgte templet og skrev: »I Templerne reviderede vi vort tidligere Syn«, åbenbart i positiv retning.<sup>31</sup> Der er altså sket noget lignende som mange år senere i Italien, men med den karakteristiske forskel, at han i sin artikel om templerne fastholder det oprindelige negative syn.

– Det andet tempel, der er tale om,<sup>32</sup> kalder Tom Kristensen selv det »interessanteste buddhisttempel«. Det er Pi Yün Ssu, templet for den grønne jadesky, nordvest for Peking. Han beskriver den grønne skys hal på en sådan måde, at man uvilkaarligt kommer til at tænke på Baumanns rædselskabinet. Det hedder bl.a.: »Væggene var skåret ud, så at de lignede en bjergformation eller en sky, og de var oversmurt med en havgrøn farve. Det var, som om skyer bølgede i hele rummet. Men den primitive fantasi, som havde skabt skyen, havde pludselig fået den barokke idé at stille dyr og mennesker på alle furerne. Der



gik lysrumpede aber på alle fire; tigre lurede; hjorte sprang fra skytot til skytot; grønne slanger hang i et farligt siksak som levende lyn.« Hans kommentar til dette viser også klart, at han er blevet mindet om den ekspressionistiske kunst: »Hvad meningen var med denne grønne sky, der løftede sig til vejrs med aber og tigre og slanger og guder, aner jeg ikke; men jeg havde det samme indtryk af en skabende fantasi, der er ved at sprænge hjernen, som når jeg ser de bedste af de moderne malerier, en følelse af angst over at forlade realiteterne, en svimmelhed, en anelse om en tung hovedpine; men her kunne jeg ikke engang hvile ud ved at abstrahere fra værket og finde frem til kunstens store grundlove.«

Denne passage synes at sige noget væsentligt om Tom Kristensens brud med ekspressionismen. Den »skabende fantasi, der er ved at sprænge hjernen«, er den samme som hos den ekspressionistiske kunstner, der i digtet *Fribytter* taler om »med voldsomme Hænder / af skabende Evne krummet / at slynge sin indre Verden / med dens Flammehjul ud i Rummet«. Der er blot den forskel, at tilliden er afløst af angst, angst for at sprænge hjernen. Dette afværgede Tom Kristensen ved efter opgivelsen af ekspressionismen at gå over til at skrive om »realiteterne«. Vi vender om et øjeblik tilbage til dette spørgsmål.

I Søren Hallars nøgterne rejsebog hedder det her blot: »Vi besøger Templet, der rummer nogle Guddomme for Lyn, Torden, Regn og andre Naturfænomener af lignende Art«. <sup>33</sup> Det er forøvrigt karakteristisk, at digteren i templets omgivelser vil fremmane en ørkenstemning, hvor bibliotekaren kun ser blomstrende forårsidyl. Den første skriver: »Det var, som om det sidste støttepunkt i verden var borte, og her mellem de øde, gule høje, hvor små støvskyer langsomt hævede sig under kamelkaravanerne, havde jeg en fornemmelse af Gobiørken, Mongoli og uendelighed.« <sup>34</sup> Og den anden: »Heroppefra Udsigt mod Højderne, hvor Kirsebærtræerne staar i Blomstring i Kløfterne; nogle af dem har et ganske svagt, rødt Skær. Flere af Fyrretræerne har hvide Stammer«. <sup>35</sup> – I Tom Kristensens egen dagbog er der en neutral skildring af templet. <sup>36</sup>

– Oplevelsen af templet i Shanghai har sat sig flere spor i det senere forfatterskab. Digtet *Buddha i Chapei* udtrykker en tanke, der direkte fremføres i *Om kinesiske templer*: at så snart buddhismen blev skik-kelsedannende, blev den tillige frugtbar på rædsler. <sup>37</sup> Og endnu i



*Aabenhjertige Fortielser* siger Tom Kristensen, at det siden den dag i Shanghai har været ham vanskeligt at tage en kirkeceremoni helt alvorligt.<sup>38</sup>

Langt vigtigere er dog de refleksioner, vi finder i kap. X af *En Anden*. Tom Kristensen har her kombineret en skildring af templet i Shanghai med de tanker, som templet for den grønne jadesky fremkaldte hos ham. Valdemar Rasmussen opfatter templet i Shanghai som »det indre af et Menneskes Hjerne«, og der fortsættes: »Men havde han ikke før gået inde i Menneskehjærner? Var de Syner af kristne Symboler, teosofiske Fantasier, dadaistiske Billeder, indiske Tempeludsmykninger, gothiske Skulpturer og hans egne ungdommelige Malerier, alt det, som han havde set danse forbi sig, ikke forskellige Menneskers Indre, der havde taget Form og havde forsøgt at overvælde Virkeligheden? Men hvor mærkeligt, at Menneskene, som havde skabt disse Mareridt, bagefter havde tilbudt dem som guddommelige! Valdemar følte sig med eet, som om han ingen Fødder havde, så svimmel var han.«<sup>39</sup>

Det farlige ved religionerne så vel som ved kunsten, ikke mindst den ekspressionistiske, er altså, at de forsøger at overvælde virkeligheden. Valdemar flygter fra dem, og han flygter til en desillusionering, en hengivelse til de små, beskedne realiteter, en resignation. Denne proces fuldbyrdes i Shanghai.

*Om kinesiske templer* viser, at noget af det samme var ved at ske for Tom Kristensen, mens han var i Kina.

Den tredje skitse fra Kina, *Kinesisk Høflighed*, er igen skrevet i en helt anden stemning, blid, mildt ironisk – og udpræget pro-kinesisk! Dens emne er en middag, som en rig kineser, Mr. Lo Sook Hi, inviterede Tom Kristensen til på Oriental Hotel i Shanghai. Ideen er at vise, hvor klodset og taktløst de tilstedeværende europæere – og ikke mindst Tom Kristensen selv – reagerer på den kinesiske høflighed og gæstfrihed. Han prøver her at se europæerne fra et kinesisk synspunkt – og ikke, som ellers, kineserne fra et europæisk. Mr. Los selskab er også omtalt i Hallars dagbog og i *Øst for Suez*.<sup>40</sup> Tom Kristensens synspunkt findes her antydnet, men er slet ikke gennemført med den ensidighedens konsekvens, der giver *Kinesisk Høflighed* kunstnerisk holdning. I hans egen dagbog genfinder man realiteterne fra *Kinesisk*

*Høflighed*, men ikke vurderingen.<sup>41</sup>

Denne skildring er mindst lige så velskrevet som *Shanghais lyksaligheder* og *Om kinesiske templer*, men har ikke samme eksistentielle betydning. Den har derimod interesse ved – ligesom *Hævnen* – at være et forsøg på at se kineserne og deres opfattelse af de hvide indefra.

I *Aabenhjertige Fortielser* skriver Tom Kristensen, at Søren Hallar fik meget mere ud af Japan end han selv. »Han beundrede japanernes selvbeherskelse, hvor jeg kun saa upaalidelige masker. Han beundrede deres natursans, som for mig kun var idylsans.«<sup>42</sup> Alligevel har han selv skrevet fire artikler med rejseindtryk fra Japan. Det er *Nara Park*, først trykt i *Vore Herrer* i 1923 og optrykt i *Hvad var mit ærinde?*,<sup>43</sup> *Paa Jagt efter Nr. 9*, *I Japansk Kupe* og *Søndag i Tokio*, alle publiceret i *Politikens* kronik i 1922, de to første optrykt i *Vindrosen*.<sup>44</sup>

Men det viser sig, at Tom Kristensens skildringer fra Japan er af en anden art end dem fra Kina. Man ser det allerede i noget, som kan synes en ydre form, men i virkeligheden er meget væsentligt. I *Shanghais lyksaligheder* og *Om kinesiske Templer*, der skildrer oplevelser af eksistentiell betydning, bruger forfatteren hele tiden formen »jeg« og giver det udseende af, at han var helt alene blandt kineserne, selv om vi ved, at han faktisk var i selskab med andre danske. Den mindre eksistentielle *Kinesisk Høflighed* bruger ligeledes helt overvejende jeg-formen, men til sidst tales der dog om »en af Passagererne fra Skibet«,<sup>45</sup> og ordet »vi« bruges nogle gange om Tom Kristensen og de andre europæere, der var til stede ved middagen. Digteren indrømmer, om end modstræbende, at han ikke var den eneste europæiske gæst ved Lo Sook His selskab.

Anderledes i Japan. I *Paa Jagt efter Nr. 9* anvendes næsten gennemgående et »vi«, som i beretningens første sætning introduceres ved udtrykket »vi, tre Mand stærk«. <sup>46</sup> Også i *Nara Park* hedder det mest »vi«. Og endelig bruger Tom Kristensen i *I Japansk Kupe* et »man«, som kun ganske enkelte steder erstattes af »jeg« (som delvis anvendes i *Søndag i Tokio*). Skildringen er her så upersonlig, at fortælleren næsten kan udslette sig selv. Alt dette skyldes, at oplevelserne i Japan er mindre personlige.

De fire artikler bekræfter udtalelserne i *Aabenhjertige Fortielser*. I

*Nara Park* tales der meget om idyl, og et sted hedder det: »vi øjnede den buddhistiske naturopfattelse, hvor alt bør være fredeligt og ufarligt. Og Nara er en lille by, hvis trafik ikke formår at bortjage denne hellige ufarlige ro«. <sup>47</sup> At dette just ikke er positivt ment, fremgår, hvor Tom Kristensen lidt senere beskriver en japansk dans i Nara: »Det var en dans på stedet, uden hvirvel, uden temperament, men stille og fuld af betydning som vand, der risler. Vi forstod ikke, hvad der lå bag en lille armbevægelse; vi fattede ikke det eventyr, som lå stiliseret skjult i lillefingeren; ingenting anede vi. En dristig fagte, hvor de førte den udbredte vifte fra deres skød op mod deres bryst, som om de begik et saligt harikiri, var den eneste voldsomhed i dansen, det eneste, som kunne rive os heftige europæere, hvis åndsliv er en vulkan, med sig.« <sup>48</sup>

*I Japansk Kupe* skildrer, som titlen angiver, en togrejse i Japan. Hvad der interesserer Tom Kristensen, er blandingen af det ægte japanske og den tyskeprægede efterligning af europæiske sæder og skikke. Hans standpunkt kan virke paradoksalt. På den ene side tager han skarpt afstand fra imitationen af Europa, bruger udtrykket »Parvenu-Nationen« og siger: »Japan! Her dukker du frem i smaa Træk, de Træk, jeg lurер paa, og som gør mig glad. Jeg forstaar dem ikke, men er glad ved, at der er Brist i den europæiske Fernis.« <sup>49</sup> På den anden side kan han ikke skjule, at japanerne irriterer ham, især deres udtrykssløshed og tilsyneladende følelsesløshed. Om denne er en maske eller svarer til det indre, står ham, som de følgende citater vil vise, ikke klart. Han taler om en japanerdrengs »sorte, asiatiske Øjne, som næsten aldrig skifter Udtryk. Der maa være noget urokkeligt, en Ro, der grænser til Følelsesløshed« – og lidt efter, tilsvarende, om pigerne, der har »Asiaternes Øjne, i hvis Mørke al Forstaaelse af Smerte er forsvundet«. <sup>50</sup> Og artiklen kan slutte:

Blufærdighed findes og forstaas ikke. Der er ingen Trang til at være eksklusiv, være sig selv. Maaske er de saa beherskede, de smaa Japanere, at de aldrig trænger til at være i Enrum og lade den trykkende Maske falde.

Enhver Illusion om Evropa er borte. Her kører et evropæisk, lille Tog med Asien inden i. <sup>51</sup>

Konklusionen er, at Tom Kristensen hverken bryder sig om det imi-



teret europæiske eller det genuint japanske. Det morer ham at udskille det sidste, men han har ingen sympati for det.

De indtryk af en togrejse, Tom Kristensen gengiver, er i virkeligheden, som hans dagbog viser, stykket sammen fra flere rejser. Det er mest rejsen fra Tokyo til Nikko (20. marts), der bygges på, men han har også benyttet turene fra Yokohama til Kamakura (17. marts), fra Yokohama til Kyoto (21. marts) og fra Kobe til Kyoto (23. marts).

Det er forøvrigt interessant at sammenligne med Søren Hallars skildring af rejsen fra Yokohama til Kamakura, som de to mænd foretog sammen 17. marts. Turen omtales i Hallars dagbog for denne dato,<sup>52</sup> og mange detaljer stemmer overens. Også hans skildring er dog stykket sammen fra flere ture; han siger indledningsvis: »I Toget her og andetsteds særlig god Lejlighed til at studere Japanerne. Nogle alle vegne fra samlede Iagttagelser i det følgende.« Ligheden med Tom Kristensens skildring er stor, og man kan forestille sig, at de flere gange har siddet i samme kupé og drøftet indtrykkene. Det er f.eks. værd at mærke, at de begge sammenligner japanerne med tyskere. Dog er problemet europæisk contra japansk hos Hallar ikke trukket nær så skarpt op som hos Tom Kristensen. Dette stemmer med det generelle indtryk af forskellen mellem de to skribenter.

*Paa Jagt efter Nr. 9* handler om en natlig rickshaw-ekspedition i Yokohama, hvis formål er at finde det rigtige, verdensberømte tehús nr. 9. Stemningen er skuffelse og irritation, uden alt for meget af den selvironi, som der ellers skulle være god anledning til. Mistilliden til japanernes hæderlighed, som antydes i *Nara Park*, træder her stærkere frem. Også deres udtryksløshed eller følelsesløshed genfindes.<sup>53</sup>

Kun i *Søndag i Tokio* finder man noget af den melankoli hos det ensomme jeg, der bliver så fremtrædende et træk i *En Kavalier i Spanien*. I øvrigt udtrykker forfatteren irritation over Japans efterligning af de hvides civilisation. Han kritiserer således også verdensudstillings-bygningernes »barbariske Farver«, der skyldes, at »Evropas Plakatkultur havde vildledt« japanerne. Heri kan der ses en anti-ekspressionistisk tendens. Og han får anbragt en bemærkning om sin største skuffelse i Japan, Yokohamas »provinsielle Trivialitet«.<sup>54</sup>

Summen af det hele er, at Tom Kristensens følelser for Japan var mere moderate og mere konstante end dem for Kina. Hans forhold til Kina



var labilt og dybt ambivalent, men lidenskabeligt.

Der kan anføres forskellige ydre grunde til dette. Han havde fra tidlig tid haft så højtflyvende forestillinger om Yokohama, at oplevelsen næppe kunne undgå at blive en skuffelse.<sup>55</sup> Desuden led han under opholdet i Japan af et ubehageligt mavetilfælde.<sup>56</sup> Det kan naturligvis også have betydet noget, at han kom til Kina *først*; da han herfra sejlede til Yokohama, tænkte han i hvert fald kun på at komme tilbage til Kina.<sup>57</sup>

Den egentlige forklaring må dog ligge dybere. Japan var halvt europæiseret. Kina var for den, der kom fra Europa, fundamentalt nyt. Men midt i dette nye kunne Tom Kristensen glimtvis opleve noget, der føltes som en opfyldelse af hans drømme hjemme fra Danmark. På den måde blev der alligevel en sammenhæng mellem hans oplevelser i Danmark og hans oplevelser i Kina. På den måde lærte han at forstå, at et menneske – i hvert fald han selv – dybest set er det samme, hvad enten det opholder sig i København eller i Shanghai. Det er denne erkendelse, der er ideen i *En Anden*. Den ligger i kim i *Shanghais lyksaligheder* og *Om kinesiske templer*. Den selvbesindelse og selvfordybelse, der var en følge af den, måtte føre Tom Kristensen bort fra ekspressionismen, over til »realiteterne«, til den psykologiske menneskeopfattelse.<sup>58</sup>

## 2. *En Kavalier i Spanien*

Den Tom Kristensen, der i 1925 rejste til Spanien og i 1926 udgav *En Kavalier i Spanien*, er ikke helt den samme som den, der i 1922 var i det fjerne østen. Det ses af de litterære resultater. Hans prosaskildringer fra Kina og Japan er nok subjektive, men kun delvis – og mest gennem antydninger. Nogen åbenlys selvudlevering er der ikke tale om. Digtene i *Påfuglefjeren* er også subjektive, men maskeret, i kinesisk forklædning. I *En Kavalier i Spanien* er prosaen stærkt subjektiv, væsentlig mere end tidligere. Også digtene er subjektive, de fleste af dem åbenlyst, enkelte gennem et billede; alt i alt er der altså også her sket en forandring siden 1922–23. Dette svarer til den udvikling i retning af det stadig mere åbenlyst personlige, hensynsløst bekendende, som kan iagttages i romanerne, fra *Livets Arabesk* over *En Anden*

til *Hærværk*.

Tom Kristensen har uden besvær kunnet samle det poetiske og det prosaiske udbytte af rejsen i én bog. Når dette var muligt, skyldes det netop, at det subjektive og bekendende nu var dominerende både i prosaen og i digtene.

Inden vi går over til et nærmere studium af bogen, kan det – som ved turen til østen – være praktisk at få et overblik over selve rejsens forløb. Kilden er her Tom Kristensens egen dagbog.<sup>59</sup>

Han rejste den 12. august 1925 fra København, kom den 13. til Paris og rejste samme dag videre mod Marseille, hvor han opholdt sig til den 17. Fra den 18. til den 24. var han i Barcelona. Herfra tog han til Montserrat, den 25. tilbage til Barcelona og samme dag videre med skib til Mallorca. Han var i Palma fra den 26. til den 31., i Pollenza fra den 31. til den 2. september og igen i Palma fra den 2. til den 4. På denne dag sejlede han til Ibiza, hvor han blev tre dage. Derefter vendte han tilbage til fastlandet. Han var i Valencia fra den 8. til den 9., i Murcia fra den 10. til den 11., i Granada fra den 11. til den 17. og i Sevilla fra den 17. til den 19. Herfra rejste han til Madrid, hvor han var en uge, fra den 20. til den 27., med besøg bl.a. i Toledo. Digterens sidste station i Spanien blev Burgos (28.–29.). Hjemrejsen gik over Paris, Aachen og Hamburg, og den 4. oktober var Tom Kristensen igen i København. Han rejste alene, men var både på udrejsen (i Marseille) og på hjemrejsen (i Paris) sammen med sin ven Adolf Hallman og gjorde forøvrigt temmelig mange bekendtskaber.

Vi har tidligere citeret Tom Kristensens karakteristik af sin dagbog fra rejsen i østen. Denne beskrivelse passer omtrent på dagbogen fra Spanien, men også kun omtrent. Trods alt træder nogle af hans stemninger under rejsen frem i dagbogen, direkte eller indirekte. Det synes i øvrigt klart, at dagbogen – som den fra østen – er anlagt med henblik på senere litterær udnyttelse. Her skulle han bagefter kunne genfinde de konkrete detaljer, han måske havde glemt i mellemtiden.

Vi vil i det følgende til stadighed inddrage dagbogen til sammenligning med *En Kavalier i Spanien*.

Analysen af bogen vil i øvrigt beskæftige sig med tre punkter: *kompositionen*; *temaerne*; *digtene*, taget i sig selv og i forhold til prosa-afsnittene.

Man kan skelne mellem en *indre* og en *ydre* komposition i rejsebogen. Den *indre* komposition kommer først klart frem ved bogens – og rejsens – afslutning: afrejsen fra Spanien er en flugt. Det, han flygter fra, er en forvandling af hans egen karakter. Motivet optræder først med fuld styrke under opholdet i Madrid. I det fjerdesidste kapitel, »Dage i Madrid«, taler han om den »spanske Bacille«, om sin »pyrenæiske Syge«, sin »Fornemmelse af, at Spanien var ved at trænge ind gennem alle mine Porer og forvandle mig«. <sup>60</sup> I det næstsidste kapitel, »Under Forvandlingen«, har Tom Kristensen en samtale med en franskmand og siger til denne, at han glemmer alting, at han ikke kan huske, hvordan han selv var ude i Europa. Franskmanden bruger ordet karakterforandring, og digteren bekræfter det: han er som forsvundet, han vil stadig skrive hjem, men udsætter det hele tiden til den næste dag. Franskmanden siger, at sådan går det alle udlændinge i Spanien; han har selv oplevet det samme. <sup>61</sup> I det sidste kapitel flygter Tom Kristensen da via Burgos ud af Spanien. En febersygdom glider nu sammen med hans frygt for forvandlingen. <sup>62</sup>

Som vi senere skal se, er motivet forberedt i de tidligere dele af bogen. Men i første omgang vil vi hæfte os ved noget andet. Det sent opdukkende motiv, frygten for forvandlingen og den deraf følgende flugt, er kunstnerisk set af stor betydning for værket. Man kan prøve at tænke sig det udeladt. Tilbage ville da blive en bog, der var velskrevet og vidnede om stor intensitet i oplevelsen. Men den ville ikke have nogen idé og blot ebbe ud på en utilfredsstillende måde.

Tom Kristensen har selv strejft dette spørgsmål i et interview fra 1966: »Jeg har spekuleret på ordet [erkendelse] og sammenlignede da de to rejsebøger »En Kavaller [sic] i Spanien« og »Rejse i Italien«. Jeg har tit tænkt over, hvorfor Spanien-bogen er kunstnerisk langt bedre end Italien-bogen. Ved at tænke det igennem opdagede jeg, at der, mens jeg skrev Spanien-bogen, var sket en slags erkendelse af min egen karakters udvikling i løbet af de par måneder, jeg var i landet. <sup>63</sup> Det var jeg ikke klar over, da jeg begyndte, hvor jeg bare fulgte udviklingen i rejsen. Da den var færdig, var der sket en slags erkendelse af min egen karakter, af noget, jeg ikke havde kendt hos mig selv før.« <sup>64</sup>

Tom Kristensen erkender altså selv den kunstneriske betydning af dette forvandlings- og flugt-motiv. Men der melder sig unægtelig

nogle spørgsmål. Hvordan er det muligt, at han ikke erkendte denne frygt for forvandlingen, mens han oplevede den, når han dog f.eks. kunne diskutere den med franskmanden? Eller er motivet bevidst overdrevet af kunstneriske grunde? Dagbogen bidrager til svarene på disse spørgsmål.

Det er iøjnefaldende, at dagbogsoptegnelserne fra den senere del af rejsen, ikke mindst fra opholdet i Madrid, er langt mere kortfattede end skildringerne fra rejsens begyndelse, f.eks. fra Barcelona. Det kan meget vel ses som et udslag af den omtalte karakter-forandring, der bl.a. fører til, at man ikke rigtig gider foretage sig noget. Men der er også mere direkte tegn. Om gæsterne i hans pension i Madrid skriver han 23. september: »Nede ved Horchateria stod flere af Pensionisterne og saa paa Færdslen, ret op og ned. Saadan vilde jeg ogsaa blive.« Under den 26. september læser man: »Staar nede i Færdslen og glor.« Her er et konkret udtryk for, at han er ved at blive smittet med den pyrenæiske syge, som får en til at lade tiden glide ørkesløst hen. Samtalen med franskmanden er også refereret (22. sept.), men kun en enkelt sætning er direkte udtryk for vort tema – nemlig da han siger til Tom Kristensen: »Før arbejdede jeg 18 Timer, nu 6 og tilsidst vil det ende med ingenting og endda gaa.«<sup>65</sup>

På den anden side synes det givet, at grunden til hjemrejsen ikke først og fremmest var af sjælelig art. Den vigtigste grund var pengemangel. Den 20. september, i Madrid, hedder det: »jeg tør ikke æde, for jeg ved ikke, om Billetten til Danmark ikke vil blive for dyr.« Og under hjemrejsen, 3. okt.: »Har ingen Penge«; 4. okt.: »Klarer lige Betalingen«. En anden ting er, at Tom Kristensen siden opholdet i Sevilla ikke var helt rask, hvilket selvfølgelig også har kastet en skygge over hans uge i Madrid.

Konklusionen af dette turde være følgende: faren for en karakter-forandring foresvævede undertiden Tom Kristensen, allerede mens han var i Spanien. Den var dog ikke bestemmende for hans afrejse. Da han senere skrev sin bog, fik den i hans forestillinger en større betydning, end den faktisk havde haft. Når han gør den til motivet for sin flugt, er der tale om, hvad man kunne kalde en efter-irrationalisering. Desuden har han utvivlsomt straks set, at han her havde fundet noget kunstnerisk virkningsfuldt. Den artistiske holdning fornægtede sig heller ikke ved denne lejlighed.<sup>66</sup>



De træk i bogen, der peger frem mod denne truende opløsning, vil vi senere vende tilbage til. De udgør en meget væsentlig del af dens temaer.

Men forinden skal vi kort gøre rede for bogens ydre komposition. Den består af 18 prosa-kapitler og 12 digte. Placeringen af de sidste viser, at Tom Kristensen har villet undgå en alt for skematisk opbygning. Undertiden følger et nyt digt allerede efter ét prosa-kapitel, undertiden først efter to. De fleste af prosa-kapitlerne er samlet omkring en bestemt oplevelse, mens enkelte er mere bredt tilstandsbeskrivende. Den sidste gruppe er dog udelukkende indlednings-kapitler om de steder, der skal gøres noget mere ud af (Barcelona, Mallorca, Madrid). Digtene er altid knyttet til det foregående prosa-kapitel, men tilknytningen kan være af meget forskellig art. I nogle tilfælde er der tale om en personlig fortolkning af konkrete oplevelser, som er omtalt ganske kort i prosa-kapitlet (*Klokken, Forfald, Fløjten*). Ved andre digte kan man tale om en lyrisk kommentar til de væsentlige træk i prosa-kapitlet, undertiden set fra et andet synspunkt (*Mit Hjærte, Forvandling, Vuggesang til en gal*, på en måde også *Boabdil*). Der er også en række digte, som ud over det geografiske har liden eller ingen forbindelse med det pågældende prosa-kapitel (*Perleforhænget, Det røde Støv, En Fonda i Valencia, Et Ekko af Sevilla*). Endelig har *Hymne til Søvn*, der ikke rummer nogen stedsangivelse, kun en vag, stemningsmæssig forbindelse med prosa-afsnittet »Dage i Madrid«.

De enkelte digte og deres forhold til prosa-kapitlerne vil vi vende tilbage til i den sidste del af vor analyse.

Som nævnt er det forvandlings- og flugt-motiv, der træder klart frem i de sidste kapitler, forberedt tidligere i bogen. Det er antydnet fra først af. Allerede på den første side, ved indrejsen i landet, hedder det: »Kun en afmægtig Modvilje flød om i min Sjæl, en stum Protest mod at blive slæbt ind i det store, sekskantede Land, som hed Spanien; men ogsaa den blev omsider opslugt af den dulmende Fatalisme, som laa i Duften«. <sup>67</sup> Denne fatalisme er en del af den »spanske karakter«, som digteren ikke kan holde sig fri af. Men der indgår andre elementer i den. To af dem nævner Tom Kristensen udtrykkelig på et tidligt tids-

punkt, i det første kapitel fra Barcelona: »Jeg skred altid, for Spanien var ved at gaa mig i Blodet. (. . .) en uanet Melankoli, som i flere Aar havde ligget godt skjult, var brudt frem«; »der var intet i Spanien, jeg kunde træde hen til, uden at den fordømte Følelse af noget uvirkeligt gled imellem mig og Tingen«. <sup>68</sup> Både melankolien og følelsen af uvirkelighed bliver gennemgående træk i bogen.

— Men vi vil i det følgende forsøge at vise, at den pyrenæiske syge i virkeligheden er knyttet sammen med næsten alle bogens motiver. Selve kapitlet »Under Forvandlingen«, der rummer samtalen med franskmændene, giver visse vink herom.

Det slutter med sætningen: »Jeg var ved at blive en af de mange, som har glemt Europa.« <sup>69</sup> Hovedsætningen er en formel, der forekommer flere steder i bogen. Det er nødvendigt at kaste et blik på disse. Under skildringen af tyrefægtningen i Barcelona hedder det: »Hvad jeg tabte af menneskelig Værdi, hvor meget jeg sank i danske Medmenneskers Øjne, hvad bekymrede det mig. Jeg var en af de mange, der raabte«; jfr. lidt tidligere: »Jeg er hed og raaber, sammen med tusinde andre.« <sup>70</sup> I kapitlet »Ankomst til Ibiza« finder man følgende: »Nu var jeg jo nede i det fantastiske Liv, hvor Folket myldrede (. . .) Jeg er en af de mange, og kun denne Følelse kan give mig en flygtig Lykke; jeg mener intet; jeg styrter mig hovedkulds gennem Livet, og jeg haaber at faa plastisk Form, jeg haaber, at Bonden og Proletaren i mig med al deres Tyngde vil naa at give mig Skikkelse, inden jeg for evigt slettes ud!« Lidt efter taler han om sin »sædvanlige Afsky for Kunstnere. Jeg vilde jo være en af de mange, en af Grimrianerne, der ikke tænker for dybt over Livet, og det vilde jeg finde min Lykke ved«. <sup>71</sup> Det første citat fra Ibiza har en klar sammenhæng med en passage i bogens første kapitel, hvor udtrykket »jeg er en af de mange« ganske vist ikke findes. »Fra Port Bou kørte jeg paa tredje Klasse, for jeg var sulten efter Folket, jeg trængte til at hygge mig i Almuens Forvirring, det eneste Sted, hvor Fantasien gror.« <sup>72</sup>

At blive en af de mange er en flugt fra individualismen og fra hans egen individualitet, som er for svær at klare. Denne flugt kan for forfatteren selv stå som noget smukt og agtværdigt, så længe den kun munder ud i en følelse af samhørighed med folket. <sup>73</sup> Men allerede ved tyrefægtningen skinner den dårlige samvittighed igennem. Og til sidst, i Madrid, forstår Tom Kristensen, at der for alvor er fare på færde.

Flugten fra individualiteten er lykkedes i så høj grad, at han er ved at glemme Europa og sig selv. Han ser sig da nødsaget til at flygte fra sin egen flugt.

Også det *erotiske* motiv i bogen når frem til en afklaring i kapitlet »Under Forvandlingen«. Franskmanden spørger Tom Kristensen, hvordan han har oplevet Spanien, og han svarer: »»Som noget tungt — og noget letsindigt.«<sup>74</sup> Det er givet, at han her tænker på de spanske kvinder, der i bogen netop omtales dels som tunge, dels som letsindige. Foreningen af disse to egenskaber hos dem træder klart frem i digtet *Kysset paa Haanden*. Lidt efter siger Tom Kristensen, at han ikke forstår erotikken i Spanien, fordi der kun er ægteskabet og bordellet. Hvad han savner, er den frie kærlighed, som den findes i Skandinavien:

»Men jeg vilde nu alligevel ikke bytte min nordiske Ungdom bort med en spansk. Jeg vilde savne det smukkeste, jeg har oplevet.«

Og jeg tænkte paa Skønheden, men ogsaa paa Forvirringen og Pjattetheden i det frie Forhold.

»Det er maaske Belysningen, jeg er forelsket i, det nordiske Lys over min Ungdoms Elskov,« føjede jeg til. »Jeg ender nok som Nationalist. Jeg maa ud af Spanien.«<sup>75</sup>

Hertil svarer franskmanden med rette, at Tom Kristensen åbenbart ikke er blevet glemsom endnu. Vi kan konstatere, at de spanske kvinder er noget af det, han flygter fra. Sagen er, at kvinden for det nervøst anspændte menneske står som en forløsnings-mulighed — en af flere —, men denne forløsning kan de spanske kvinder ikke give ham. Nogle linjer fra opholdet i Sevilla er i så henseende oplysende: »I Murillos Haver lød en Hvisken. Og mit Hjærte blev tungt. Jeg fulgtes med en lille Herre med Straahat; men det eneste, som havde kunnet mildne det Øde, jeg følte i mig, var en Kvinde.«<sup>76</sup>

I ingen af de mange scener i bogen, hvor forfatteren er erotisk tiltrukket af en spansk kvinde, ønsker han for alvor, at der skal komme noget ud af det. Det er et indtryk, der fuldt ud bekræftes af dagbogen. Bemærkningen om »Ægteskabet« og »Bordellet« som de eneste — ikke tillokkende — muligheder er foregrebet i sidste strofe af *Kysset paa Haanden*. De to begreber udtrykkes her med to andre ord:

»Fromheden« og »Synden«: »Mig skænked Spaniens Kvinder / aldrig erobrende Mod. / Syndens og Fromhedens Tyngde / skræmte mit flygtige Blod.«<sup>77</sup>

Det erotiske motiv er for så vidt et hjemve-motiv. Det er det også i dagbogen for 10. sept. (fra Murcia): »Havde om Aftenen ved Comidaen den sædvanlige Form for Hjemvé, jeg saa Haaret, Panden og Øjnene, men den [skal være: de] fornemme Overdele hvilede paa en brutal Mund som et slankt Glas paa en tyk Fod.«<sup>78</sup> Ellers er hjemveen i bogen en længsel efter det danske landskab og det danske klima<sup>79</sup> – ligesom i digtet til Sophus Claussen,<sup>80</sup> der er skrevet på Mallorca, hvor Tom Kristensen netop var mest melankolsk.<sup>81</sup>

Der er et *religiøst* motiv i *En Kavalier i Spanien*, selv om det ikke er klart formuleret. Forfatterens officielle standpunkt er der ingen tvivl om: han er ikke katolik og ikke kristen. Bag dette ligger imidlertid noget andet. Tom Kristensen var kommet til Spanien for at skrive en roman om den spanske religiøse filosof Raimundo Lullo. Den skulle være i tre dele, »den første om Kærligheden, den anden om Gud og den tredie om den hellige Svindel, en virkelig skadelig Bog med et Angreb paa alle absolute Værdier«.<sup>82</sup> Dette lyder jo ortodokst anti-kristeligt. Men straks efter skildrer han sin bestigning af bjerget Randa på Mallorca, hvor Raimundo havde fundet beviserne for Guds eksistens, og skriver bl.a.: »Jeg saa mig selv objektivt, en forvreden, overanstrengt Figur, der besteg et Bjærg, som var en Knold. Men her fra [sic] havde en Fantast engang naaet Gud. Det var en af den hellige Tankes Skamler.«<sup>83</sup> I dette er der ingen ironi, men man aner en form for betagelse. Men mere interessant er det, at Tom Kristensen også bruger udtrykket »hellig Svindel« i forbindelse med sig selv. Han var i Madrid, siger han, »besat af en inderlig Lyst til at glemme alt. Mine Tanker var i Forfald«. Denne tilstand er baggrunden for følgende bekendelse: »Jeg kunde tænke mig at konvertere uden Overbevisning, at gaa i Kloster, knæle, bede, læse Breviarium og ikke tro paa et Ord. Et svimlende Spring for at faa Ro, en hellig Komædie, en hellig Svindel bag Munkekutten.«<sup>84</sup> Her er det personlige tilknytningspunkt mellem Tom Kristensen og Raimundo Lullo. Selv om han ikke virkelig tror, synes det klart, at der bag denne bekendelse må ligge en tilnærmelse til kristendommen, en form for religiøsitet. Hvordan



skulle han ellers kunne forestille sig en mulighed for at finde ro ved at gå i kloster?

Vi kan sige noget om arten af denne religiøsitet. Tom Kristensen lægger ikke skjul på, at han er skuffet over det ydre af domkirken i Barcelona: »Den var lille og bred. Den maatte have lagt sig til Hvile som en Hund. Efterhaanden som jeg steg op ad Trappen, løftede Kirken sig dog en Smule; men den blev ikke rank. Den var uden Himmelstorm. Taarnene var ikke Stiger mod det umulige blaa. Bygningen groede ikke.« De vigtigste ord er »Himmelstorm« og »Stiger mod det umulige blaa«. Men det indre er en fuldstændig kontrast til det ydre. Her finder han det, han søger, den »høje Dunkelhed med de opadstræbende Linjer«, »et indre svimlende Rum, der stræbte opad, ovenud af taget, ud i det uendelige«. Men denne himmelstræbende gotik gør ham alligevel angst, og han siger bl.a., at selv »Fantasien kunde ikke finde Støttepunkter og skabe sig sorte Flader til Værn mod Grænseløsheden«. Sit værn finder han et andet sted, i de »verdslige Gebærder«, han kan opdage i kirken: »De var som mine utallige flyvende Stridsmænd imod det altopslugende Mørke, som her var Religion, og som jeg frygter er Verden.« De sidste ord må forstås sådan, at han opfatter kirkens grænseløshed eller uendelighed som et billede på verdens. Denne uendelighed er han på én gang tiltrukket af og angst for. Han er angst for uendeligheden, hvis den er det samme som det tomme rum. Han er tiltrukket af den, hvis han tør tro, at den er identisk med Gud. Det er derfor ikke så mærkeligt, at han kan bruge det udtryk, at han fik »Mod til at gaa ind i Katedralen«.

I domkirken ligger to munke på knæ ved et gitter foran et kapel; den ene »knælede i en stormende Stilling som en Fange i et Bur, han havde Brystet presset tæt op ad Tremmerne, og med Hænderne greb [han]<sup>85</sup> fat i Jærnstængerne og vilde tvinge dem fra hinanden for at komme ind til Helgenen med hele sin hensynsløse Fromhed, sin vildt flagrende Sjæl. Det var en stivnet Storm«.<sup>86</sup> Denne voldsomme, hensynsløse kirkestorm og himmelstorm er den, som Tom Kristensen drømte om i Madrid, og som Raimundo Lullo realiserede. Med eller uden tro – det er ikke det afgørende. Vi forstår nu, hvorfor Tom Kristensen foretrækker de himmelstræbende gotiske kirker. Den religiøsitet, der kunne betyde noget for ham, var opadstigende, et menneske, der nede fra jorden stormer himlen.

Alt dette bekræftes andre steder i bogen. Om Alhambra skriver han: »der var Pragt nok. Men den krøb hen ad Jorden paa spinkle Ben i Stedet for at rejse sig paa to og prøve paa at skrabe Himlen, som min gotiske Hjerne kræver«. <sup>87</sup> Vigtigere i denne henseende er dog besøget i Toledo. Tom Kristensen har her en meget stærk kunstnerisk-religiøs oplevelse <sup>88</sup> ved mødet med El Grecos maleri *Grev Orgaz' begravelse* i kirken Santo Tomé: »Det var i Kirken *Santo Tomé*, at jeg følte El Greco som en Ild igennem mig, som en Aabenbaring.« Når man ser på billedet, <sup>89</sup> forstår man hvorfor. Det består af to dele. Forneden ser man den døde grev Orgaz omgivet af bl.a. to helgener og en række sortklædte, aristokratisk udseende adelsmænd. Disses hoveder danner en vandret linje, som adskiller den øvre og den nedre del af maleriet. Foroven bliver grev Orgaz modtaget af Gud og hans engle. Den himmelstræben, den stormende higen opad, som vi kender fra kapitlet om domkirken i Barcelona, er altså her realiseret. Det er den samme slags religiøsitet.

I en yderst interessant passage gengiver Tom Kristensen på én gang sin opfattelse af billedet og sin situation som iagttager af det: »Som et Dyr pressede jeg Ansigtet mod Gitret. Det var, som om jeg var den indespærrede. Kapellet var Lyset og Rummet, og Billedet var to fremmede Verdener, en Jordiskhed ædlere end denne og en Himelskhed, som kun blev smuk, fordi den havde forædlet det jordiske. Som i Andagt klemte jeg Hænderne om Tremmerne«. Dette er en åbenbar parallel til scenen med den himmelstormende munk i domkirken i Barcelona. Detail-overensstemmelser mangler ikke. Ideen med denne parallel må være, at også Tom Kristensens oplevelse i Toledo skal opfattes som religiøs. Det bekræftes af Toledo-kapitlets indledning. I toget fra Madrid har han hørt en dansemelodi, hvis rytme bliver hængende i hans ører hele dagen; den »blev en religiøs Hymne til El Greco (. . .) aldrig har den kunnet tabe den Klang af religiøs Opstemthed, som den havde i Toledo«. <sup>90</sup> Og dog! Mens Tom Kristensen betragter El Grecos værk, ser han ved siden af sig en anden mand, en jøde med et brændende blik: »Da fik han pludselig Øje paa mig og sendte mig et harmfuldt Blik. Hvad skulde jeg Kætter her?« Parallellen med scenen fra Barcelona kan jo også forstås sådan, at kætteren og artisten Tom Kristensen kun kan nærme sig Gud ad æstetisk vej, gennem betragtningen af et kunstværk. Munken i Barcelona

tilbeder Gud, den danske digter i Toledo tilbeder – El Greco.<sup>91</sup>

Om selve byen Toledo skriver Tom Kristensen: »I Toledo bliver man religiøs, eller man bliver skeptisk, saa at alt opløses i Illusion. Netop paa denne Klippe, hvor Historien har smurt det ene Lag Kalk ovenpaa det andet,<sup>92</sup> saa at Goterne, Maurerne og Jøderne bliver Realiteter som de ru Vægflader, lurer denne Følelse af Tilværelsen som et spraglet Slør, og derfor er El Greco og Toledo eet.«<sup>93</sup> Denne passage kræver en fortolkning, som synes at måtte være følgende: troen på kristendommen står i modsætning til følelsen af uvirkelighed og ville kunne ophæve denne. Denne modsætning er særlig stærk i Toledo. Der er nemlig her særlig mange og interessante synlige realiteter, og når man alligevel ikke kan opfatte dem som virkelige, er det ikke underligt, at følelsen af uvirkelighed bliver særlig intens.

– Dagbogens karakter gør det på forhånd klart, at man her kun vil finde svage spor af den religiøse problematik i *En Kavalier i Spanien*. Men noget er der. Besøget i Barcelonas domkirke fandt sted 20. august. Scenen med den knælende munk omtales blot med disse ord: »To sorte Munke knælede. Den ene støttede sig med Hænderne mod Gitret.« Om Tom Kristensens egne følelser vidner to sætninger, som med al deres knaphed dog siger en del: »Jeg græder«; »Jeg gaar stille ud i Solen, som blænder mig«. I Palma de Mallorca, 30. august, skriver han: »Melankolsk. Vil i Stilhed være Munk og forsvinde.« Dette viser meget klart, at drømmen om at gå i kloster er et ønske om at flygte fra sin egen individualitet. Det er værd at bemærke, at denne tanke, som i *En Kavalier i Spanien* først træder frem i Madrid, i virkeligheden var til stede på et meget tidligere tidspunkt af rejsen. Det var den 23. september, Tom Kristensen var i Toledo. De relevante bemærkninger i dagbogen indskrænker sig til følgende: »Forbi Cathedralen, som jeg har en vis Angst for, og ud til Sa. Tomé. Bum! Greco!« Denne angst er muligvis den samme som den, han havde følt uden for domkirken i Barcelona: angsten for oplevelsen af grænseløshed og uendelighed.

Vi kan da konkludere, at det religiøse motiv i *En Kavalier i Spanien* har den nøjeste forbindelse med den pyrenæiske syge. Den religiøse higen er en drøm om forløsning, om en himmelstorm, der kunne befri individet for dets personlige problemer – ganske som i *Hærværk*. Det er denne forløsning, som Tom Kristensen i El Grecos skildring af grev Orgaz' begravelse oplevede i en kunstnerisk forklaret og menneskeligt

forædlet form, der ikke kunne undgå at gøre det dybeste indtryk på ham.

Der er endnu et motiv i bogen, vi må berøre. Man kunne kalde det *pantomime*-motivet. Tom Kristensens kendskab til spansk var meget begrænset. Derfor opstod der naturligt en række overvejende stumme scener enten mellem ham selv og en spanierinde eller mellem andre med ham som tilskuer. Når han selv spiller med i sådanne scener, kan han i nogen grad vælge sin rolle, som ikke altid er den samme. Pantomime-scenerne er kun ét udslag af hans trang til at maskere sig, til at spille roller, til at være en anden. Vi kender dette motiv ikke blot fra *Vindrosen*, men også fra *En Anden* og *Hærværk*, og det er altså ikke først og fremmest et sprogligt spørgsmål. Spaniensfareren kan godt lide at spille disse roller. Han slipper for en stund for sin egen identitet og får en anden, flygtig, i stedet. Og som vi har set, ønsker han ikke at give de små erotiske pantomimer og komedier nogen fortsættelse. Alligevel er der noget, der ikke er helt godt. Han mangler i Spanien et menneskeligt forhold til et andet menneske. De omtalte situationer må være med til at styrke hans følelse af uvirkelighed.<sup>94</sup> I modsætning hertil får hans eneste møde med en dansker i Spanien et klart præg af virkelighed. Det drejer sig om en maler, der opholder sig på Ibiza, den såkaldte Don Juan – i virkeligheden ingen ringere end J. F. Willumsen. Tom Kristensen skriver om samværet med ham: »Timerne i San Antonio blev saaledes en uafbrudt københavnsk Dialog, og maaske fordi jeg ikke var Turist her, men blot et levende Menneske, staar Indtrykket af Byen og dens Mennesker saa tungt og saa plastisk i min Erindring. Jeg synes, jeg har en Roman at fortælle om Borgmesteren, der boede lige over for os«, etc.<sup>95</sup>

Det har da vist sig, at der er en sammenhæng mellem alle hovedmotiverne i *En Kavalier i Spanien*. Bogens kerne er identitetsproblemet. Den pyrenæiske syge, karakterforvandlingen, har fortælleren halvt om halvt selv ønsket, men vil alligevel ikke hengive sig til den. Hans ønske om at blive en af de mange er et ønske om at flygte fra sin egen individualitet med dens angst og uro. I erotikken og i religionen (delvis i forbindelse med kunsten) ser han muligheder for forløsning fra denne uro, men disse muligheder kan ikke realiseres. Pantomime-sce-



nerne giver en svag og særdeles kortvarig neddæmpning af den indre uro. Muligheden for at finde ro ved at hengive sig til det i sig selv urolige antydes også. Krigen nævnes to gange med længsel.<sup>96</sup> Og tyrefægtningen er en nærværende realitet. Men forløbet er her helt det samme som i *Ulykken*. Først betragter han det, der sker, ufølsomt, som et billede. Men bagefter bryder følelsen igennem.<sup>97</sup> Intet problem er løst.

Vi vil i det følgende se nærmere på en del af digtene. Det er nødvendigt at betragte dem i deres sammenhæng med hele bogen. Men vi vil naturligvis senere indføje undersøgelsens resultat i vor skildring af Tom Kristensens udvikling som lyriker.

Den eneste kritiker, der har udtalt sig om de tolv digte under ét, er Højbjerg-Pedersen, som bl.a. skriver: »De betegner Kulminationen af hans eksotiske Lyrik, et vældigt Fremskridt siden *Paafugleffjeren*. Her er det fremmede Stof, som altid virker inspirerende paa ham, ikke længere nogen Maske. Han er helt personligt til Stede imellem de spanske Kulisser og fylder Rummet med bevæget og gaadefuld Sjæl. Digtene er ganske vist utænkelige uden Sophus Claussen, af hvem han har lært den legende Dybde og Ordenes dunkle Nuancer. Men de udtrykker fuldstændig ægte og oprindeligt hans egen Følelse. (...) Det er særlig Kvinderne, Sophus Claussen har hjulpet ham lidt med.« Det sidste præciseres til at gælde digtene *Forvandling* og *Opfordring*. Helt originale, mener Højbjerg-Pedersen, er derimod *Klokken*, *Hymne til Søvn* og *Fløjten*.<sup>98</sup> Disse udtalelser rummer noget rigtigt. Men de bør sammenstilles med det tidligere omtalte digt til Claussen, *En Fabel fra Spanien*, der som nævnt er skrevet i Palma. De »forstenede« facader i denne by kaldes i første strofe »en urgammel Rest, som kun Evnen til Fabel / kan fylde med Liv, saa at Skodden slaas op«. Sidste strofe gør det klart, hvor evnen til fabel kommer fra. Her omtales den som »den sælsomme Evne, du gav os«, og sammenhængen uddybes således. »De uddøde Gader blev fyldte med Fabel, / og Murenes urgamle Rester af Babel / blev Skjul over Kvinder og Dejlighed nu, / fordi jeg et Øjeblik tænkte som du.«<sup>99</sup> Dette betyder, at det er inspirationen fra Sophus Claussen og hans fabler, der giver liv til de ellers afdøde gader og huse i Palma (og i Spanien?) og åbner mulighed for – bl.a. erotiske – oplevelser. Det er vel meningen, at det er en

inspiration både til selve oplevelserne og til at skrive om dem.

Det er uden videre klart, at der med ordet fabler ikke alene tænkes på digtsamlingen af dette navn. Tom Kristensen har ikke lagt skjul på sin forkærlighed for *Djævlerier*,<sup>100</sup> og det er på forhånd sandsynligt, at det ikke mindst er denne bog, han har i tankerne.

– Ud fra det foregående kan det være rimeligt at begynde med de erotiske digte. Det første er *Forvandling*, der hører sammen med prosa-kapitlet »Barcelona ved Nat«. I dette kapitel beskriver Tom Kristensen en turné gennem Barcelonas natteliv, som han foretog sammen med den tyske ingeniør Wiederhold (jfr. dagbogen, 21. aug.). Han lægger ikke skjul på, at det er et lurvet kvarter, de er kommet ind i. Deres hovedstation er det ligeledes lurvede forlystelsesetablisserment Folies Bergères, der delvis har karakter af bordel. Tom Kristensen og hans bekendt kommer i øvrigt ikke i nærmere forbindelse med nogen af damerne. Skildringen er realistisk, men blottet for forargelse og væmmelse og ikke uden humor.

Anderledes i digtet. De tre første strofer giver en indledning til det kvindeportræt, som opfylder de fem sidste. Denne indledning skildrer kvarteret (str. 1–2) og lokalet (str. 3), men på en sådan måde, at billedet af netop denne kvinde bliver forberedt. Særlig elegant er dette gjort i str. 1, hvor det siges, at »Regnen drev ned ad de revnede Mure / som Taarerne ned ad en lastefuld Fure«. Gennem dette billede viser digteren, at kvarteret er forfaldent – og antyder samtidig flere væsentlige træk hos den kvinde, der skal komme: hun er lastefuld; hun har grund til at græde; hun er ikke ung (det ligger i ordet »Fure«, som kommer igen i str. 5 i billedet af hende). Som regnen i str. 1 bringes til at give erotiske associationer, gør lygterne det i str. 2, og samtidig indføres det vigtige simili-begreb: »Og Lygternes Blus i den regnvaade By / gav Gyderne Similiglans, / og sort og erotisk i natlige Blikke / laa Skæret af billige, lysende Drikke / og spejled en Similisans.« Også her er der i virkeligheden tale om en sammenligning. De stærke drikke giver øjnene en erotisk glans, der er simili ligesom den, lygterne giver kvarteret.<sup>101</sup> Str. 3, den sidste i indledningen, begynder: »O, Similiglæder! Det mørknede med eet«. Dermed knyttes indledningen og portrættet endnu nærmere sammen, og det gøres med det samme klart, at den erotik, kvinden har at byde på, er simili.

Hun er mulat. Hendes blik er så åbent, som om hun har sin barn-

dom til gode og venter at opleve den endnu i nat (str. 4). Hendes udseende i øvrigt er uhyggeligt, sammensat og gådefuldt (str. 5). I str. 6 hedder det, at »Ansigtets natlige Himmel og Hinde / blev skumrende rød i et Brandskær af Kvinde, / et Purpur, som Mørket slap fri«. Hendes sorte ansigt får et rødt skær. Parallellen med str. 2 er klar. Dette røde skær i hendes ansigts nat er en simili-glans ligesom den, der i Barcelonas nat fremkaldes af lygterne og de spirituøse drikke. At det *er* en similiglans, viser de to sidste strofer. Han opdager, at hun hverken er barn eller ung, men gammel – og han afviser hende straks.

Det er en kølig stolthed over denne afvisning, udtrykt i en eneste sætning: »Jeg rejste mig uden et Ord.« Men denne sætning afslutter næstsidste strofe, og i den sidste tildeler han på en lidt paradoksal måde forsøgsvis kvinden en slags mytisk perspektiv, som dog i hvert fald hæver hende over en hvilken som helst lidt for gammel luder: »En pludselig Ælde erobred din Mund, / og du blev en Kælling paany, / som var du en Skøge fra Syndflodens Dage, / der hver Nat fik givet sin Ungdom tilbage / og atter blev gammel ved Gry.«

Digtets holdning er en anden end prosa-kapitlets. Der er en større afstand mellem jeget og omgivelserne. Disse er skildret med en vis lede og foragt, der stemmer godt overens med den stolte afvisning af kvinden. Når hun – skønt simili – får et skær af noget betydningsfuldt, kan det naturligvis forklares ved, at dette er jegets rent subjektive fortolkning og oplevelse. Digtet taler om mere væsentlige ting end prosa-kapitlet; det er holdt i en alvorligere tone; det er mere subjektivt og siger for så vidt mere om jeget. Det er karakteristisk, at digtet erstatter prosakapitlets »vi« med et »jeg«: tyskeren er forsvundet. Det svarer til, hvad vi har set i Tom Kristensens skildringer fra det fjerne østen, hvor det ved mere eksistentielle oplevelser hedder »jeg«, ved mindre eksistentielle undertiden »vi«.

Der er grund til at tro, at *Forvandling* er påvirket af Sophus Claussens *Valfart*, et af de sidste digte i *Pilefløjter*. Der er også her tale om en kvinde, som jeget møder i Spanien. Hun er uhyggelig, lastefuld, ikke ung og »mere sort end sin Skygge«. Og der er endnu flere detaljeheder: Claussen, str. 2: »Hendes Hjærte var et gammelt Træ / paa mere ondt end godt« – Tom Kristensen, str. 5: »Din blaalige Læbe ( . . . ) ligned ilanddrevet Træ«; Claussen, str. 3: »Lastens mørke / forvitrende Skrift« – Tom Kristensen, str. 5: »en sammensat Gaade i Linjer og



Farver«; Claussen, str. 4: »der var en dunkel Rødme / paa begge Kinder saa't« – Tom Kristensen, str. 6: »Ansigtets natlige Himmel og Hinde / blev skumrende rød i et Brandskær af Kvinde, / et Purpur, som Mørket slap fri«. *Valfart* rummer også en parallel til det mytiske perspektiv langt tilbage i tiden, som Tom Kristensens sidste strofe giver kvinden. Slutningsstrofen lyder her sådan: »Hun lyste: som af Solglans / en sprukken Kongemur. / Der fandtes Ørnereder / i den gamle Kongemur.«

Men de to digtes holdning er vidt forskellig. Mens Tom Kristensen vender den ældede kvinde ryggen, siger Claussen, at »det var, som hun talte / til min helligste Drift«. I *Trappen til Helvede i Djævlerier* er der på lignende måde en journalist, som – egentlig stadig med forfatterens billigelse – elsker en gammel, hæslig og uhyggelig kvinde.

Det skal nævnes, at Tom Kristensen i sin lille bog om Sophus Claussen fra 1929 sammenstiller *Valfart* og *Trappen til Helvede* og forøvrigt citerer to af de strofer i *Valfart*, der har påvirket *Forvandling*.<sup>102</sup>

Ud over dette er der et mere generelt Claussen-præg over digtets stil med de tilsyneladende kapricøse, men i virkeligheden velbereg-nede billeder og ordsammenstillinger.

Det vigtigste resultat af sammenligningen er dog, at den sætter Tom Kristensens holdning i relief.

*Perleforhængen* følger efter kapitlet »Palma de Mallorca«. Det har imidlertid ingen forbindelse med dette – bortset fra at digteren kæmper »mod skyggefuld Lede«, hvilket stemmer godt med slutningen af kapitlet. Tom Kristensen har derfor følt sig foranlediget til at sætte byens navn over digtet. Men i dagbogen for 26. aug. finder vi kimen til dets idé: »Glasperleforhængene med Palmebladet elektrisk belyst. Man gaar igennem det og skiller det ad med et Svømmetag.«

*Perleforhængen* er overfladisk set kun en velformet bagatel. Digteren sidder, »dunkel af Hede«, på en bar el.lign. og drikker »en dys-sende Vin« (str. 1). Han længes efter kølighed, efter »kolde Bedrifter«. Str. 2 lyder således: »I Sus af elektriske Vifter / løb Ilinger gennem mit Sind. / Jeg længtes mod kolde Bedrifter / i Vifternes kunstige Vind.« Dette er indledningen, nu kommer kvinden. Kompositionen er altså omtrent som i *Forvandling*. Hun er en »Pige med



mauriske Lænder«. Billedet af hende er bygget over en sammenligning af forhængets glasperlenet med vand.<sup>103</sup> Billedet intensiveres fra strofe til strofe. I str. 3 findes det endnu ikke; her siges det blot, at pigen »famled med skyggede Hænder / i Forhængets Glasperlenet«. Men så udfolder det sig. I str. 4 griber hun »en Snor af en Byge«, som i str. 5 bliver til »perlende Regn«. I str. 6 kommer den oprindelige inspiration, svømmetaget, frem: »Da greb hun med favnende Arme / om Forhængets Glasperlenet, / og Brystets urolige Varme / blev svalet af Draabernes Skvæt.« Endelig forvandler den sidste strofe pigen til en najade: »Da sprang hun, som vilde hun bade / og finde sin plaskende Plads, / en dunkel og dristig Najade, / som sparked og sprøjted i Glas.« Denne afsluttende mytologisering af pigen er ikke uden lighed med slutningen af *Forvandling*.

Opbygningen af najade-figuren er elegant gennemført. Men hvis digtet ikke rummede andet, måtte det betegnes som et blot og bart virtuosnummer. Der er imidlertid mulighed for en fortolkning. Som vi har set, er ilingerne i hans sind (str. 2) en længsel efter kølighed. Str. 5 genoptager ordet »Ilinger«: »Og Ilinger risled saa klingre / i Nettet og skingred til Ro«. Den – ganske vist imaginære – rislen af vand får hans længsel efter kølighed, der viser sig desuden at være en længsel efter ro, til at gå i opfyldelse. Og det samme, forestiller digteren sig, oplever pigen: »Brystets urolige Varme / blev svalet af Draabernes Skvæt« (str. 6).

Her drømmer Tom Kristensen om en anden erotik end den spanske, en erotik, hvis væsen er kølighed og derfor kan give ro.<sup>104</sup> Men ønsket er umuligt. Der bliver ikke noget møde. Digtet forbliver på betragtningens og drømmens plan.

*Perleforhænet* har kun vage mindelser om Sophus Claussen, i mytologiseringen og i enkelte udtryk (f.eks. »skyggefuld Lede«).

Den kvinde, der optræder i *Kysset paa Haanden* (fra Valencia), er så fjernt fra begrebet kølighed som vel muligt. Hun er tung, varm, rå og erotisk aggressiv. Digtets jeg begærer hende mod sin vilje. Selv om han bruger meget store ord om, hvordan han lader »Fornuften forgaa«, etc., sker der ikke andet end, at hun giver ham et kys på hånden. Men i samme øjeblik får digtet en ny drejning, for nu får han øje på hendes »bodfærdige Ryg« (str. 5). Og nu udfoldes digtets idé i de to

sidste strofer: de spanske kvinder er for tunge både i synd og i fromhed. Endnu en gang forkaster digteren den spanske erotik, der ikke passer for hans »flygtige Blod«, for hans nordiske temperament. Hvor *Perleforhængen* bevægede sig i antydninger, gives der her en særdeles tydelig besked:

Tunge er Spaniens Kvinder,  
tunge som fødende Dynd,<sup>105</sup>  
tunge i Skønhed og Ynde,  
tunge i Fromhed og Synd.

Mig skænkede Spaniens Kvinder  
aldrig forløsende Mod.  
Syndens og Fromhedens Tyngde  
skræmte mit flygtige Blod.

Ud over denne konstatering har digtet især værdi i kraft af sin klanglige skønhed og effekt, som er særlig udpræget i de to første strofer:

Tung som Valencias Drue,  
vild i sin Tyngde og varm,  
læned hun Vægte af Ynde  
ned med min vigende Arm.

Døvet af Sødmen i Kødet  
lod jeg Fornuften forgaa,  
lod mig beruset bestjæle,  
lod mig fortvivlet forraa.

Første strofe er lydligt bygget over de tre konsonanter t, v og l. I anden strofe er virkemidlerne på en måde af mere massiv art – og dog er der noget fint ved den første linje, der virkelig synes at give den sødt sanselige bedøvelse et klangligt udtryk. Alt i alt er der en vis modsætning mellem digtets alvorlige indhold og dets taktfasthed, dets noget traditionelle lydvirkninger og delvis også traditionelle stil (indledningslinjen »Tung som Valencias Drue«). Man spørger sig selv, om digtets form ikke rummer et stæk af pastiche, der skulle kontrastere mod dets idé.

Digtets forhold til det foregående prosa-kapitel, »En Fonda i Valencia«, er ganske interessant. Den eneste direkte overensstemmelse har vi med omtalen af »kæmpemæssige Valenciadrue«. <sup>106</sup> Hvad der har betydning, er især følgende linjer: »Pigerne paa Gaden var klædt i Sort. Alt var efter Sigende sort, selv det intimeste Undertøj, saa de gik i værdig Sorg fra yderst til inderst, undtagen naar de var nøgne. Alle bar de svingende Ørenringe, og alle bar de Vifter, smagløst kolorerede, og saa skulde jeg vel have været rørt over Sydens Kvinder, jeg skulde have følt mig inspireret til et Viftesmæld af et Digt, op og i, op og i, Trokæ paa Trokæ, og Øjets sorte Lyn og Hjærtets hede Blod og Strømpebaandets Dolk, hele Udstyret« <sup>107</sup> – men det vil han ikke. I stedet for det positivt erotiske digt skriver han et negativt erotisk, *Kysset paa Haanden*. En oplevelse som den, digtet skildrer, omtales ikke, ej heller i dagbogen. Det er sandsynligt, at Tom Kristensen har tænkt på pigerne i kabaret Eden, der blev »mit Hjem i Valencia«. <sup>108</sup> Om dem hedder det i dagbogen (8. sept.): »Et Diamantkors dinglede paa Brystet af en af dem. Selv den mest fordærvede har et Kors et eller andet Sted.« Dette kan meget vel være udgangspunktet for den for- ening af fromhed og synd, man møder i *Kysset paa Haanden*. <sup>109</sup> For- øvrigt fik Tom Kristensen her en opfordring, men afslog den: »En Herre kom med Bud fra en Signoritta, som kendte mig fra Barcelona. Jeg svarede, at jeg kom fra Mallorca« (dagbog, 8. sept.).

Meningen med *Opfordring* er at kombinere noget erotisk og noget atmosfærisk. Pigen i Sevilla bor på et tag, og det er vigtigt for digtet, for her er hun nærmere ved klimaet, ved atmosfæren:

Der var en Gaard paa Taget  
med lidt Brænde og Bras.  
Her stod hun under Tørken  
i sit Sørøverstads.

Og trykked Haanden varligt  
mod sit farlige Skød,  
en offentlig Gebærde,  
som forvared en Glød.

Tørken og hendes erotiske glød glider allerede her sammen. Og i den sidste strofe føler man nådeløsheden i denne glød og tørke:

Men Regnvejrsskyen ænsed  
hverken Tugt eller Tegn,  
den sejled over Byen  
uden Regn, uden Regn.

Samtidig bliver skyen, der ikke giver regn, et symbol på den uforløste erotik. Pigens opfordring bliver ikke modtaget. Den, der evt. skulle modtage den, er forøvrigt ikke direkte nærværende i digtet, som ikke har nogen jeg-figur.

Pigen udstiller sig, selv om der nede fra gaden ikke kan ses andet end hendes sorte skørter, der sammenlignes med et sørøverflag. Om disse skørter siger str. 2:

De varsled Død og Djævel  
og fordømmelige Ting  
og skjulte ikke Benet,  
som de varsled omkring.

Selv om ordet »fordømmelige« ikke helt skal tages til pålydende værdi, har også dette digt en anti-erotisk tone.

Det er nærliggende at tro, at digtet om pigen fra Sevilla er skrevet under indflydelse af – eller rettere sagt i modsætning til – Sophus Claussens *Pigen fra Cadix* (i *Djævlerier*). Jeg-figuren i Claussens humorfyldte digt er fuld af ungdommeligt livsmod. Han erobrer velvilligst den varme, men åbenbart noget småborgerlige pige – og forlader hende igen. Som en sort kjole hos Tom Kristensen får symbolsk betydning, gør en mørkeblå det her. Ved det første møde bliver han grebet af alvor: »Kjolen var mørk af det strengeste Blaa«, men senere, da han har erobret hende, bliver det anderledes: »Kjolen blaa, / der tæt som et Kys til dit Legem laa«. Sørøvermotivet findes også i *Pigen fra Cadix*, men her er det naturligtvis elskerens, der kan tale om »mit Fribytterhjertes Behag«. <sup>110</sup>

Hverken i prosa-kapitlet »Et Ekko af Sevilla« eller i dagbogen er der noget spor af en oplevelse, som kunne have inspireret digtet.



Disse fire erotiske digte udgør tilsammen en ret ejendommelig cyklus. De tager alle fire afstand fra den spanske erotik, de tre gennem en direkte eller indirekte afvisning af en opfordring fra en spansk kvinde, det fjerde gennem en hyldest til en kølig, »skandinavisk« erotik. Dette budskab fremføres i former, der i væsentlig grad er inspirerede af en digter, der som erotisk lyriker var i besiddelse af, hvad man nok tør kalde en bredt favnende generositet. Ingen af de fire digte synes at bygge på konkrete oplevelser og må derfor tages som udtryk for en generel holdning. Den eneste kvinde i Spanien, der med sikkerhed vides at have inspireret Tom Kristensen til et digt, er den gale i San Antonio på Ibiza, den sindssyge pige, til hvem *Vuggesang til en gal* er skrevet. Og det er ikke noget erotisk digt. Dets idé er, at de, der er fra forstanden, har mulighed for at finde en ro, som er nægtet andre – blandt dem forfatteren.

– Det er kun de erotiske digte, der kan siges at udgøre en gruppe. Af de øvrige er der kun to, *Boabdil* og *Fløjten*, som kræver en mere indgående behandling. Vi vil gemme dem til sidst og forinden gøre enkelte bemærkninger om de andre, taget i den rækkefølge, hvori de forekommer.

*Klokken* bygger på et synsindtryk, der i det foregående prosa-kapitel er skildret således: »En benløs Dværg, der hang som en Klokke mellem sine to lave Krykker, kunde standse og i nogle Minutter svinge frem og tilbage, et Par uhyggelige, lydløse Klokkeslag over menneskelig Elendighed.«<sup>111</sup> I digtet bebrejder Tom Kristensen sig selv, at han føler medlidenhed med den i virkeligheden beregnende tigger. Men denne medlidenhed er kun ét udslag af noget mere omfattende, en for stor påvirkelighed: »Altfor let mit Hjærte kimer, / laaner Lyden ud til alt.« Denne påvirkelighed udtrykkes symbolsk ved, at digteren i digtets løb bliver en klokke ligesom tiggeren – som det også fremgår af de netop citerede linjer.<sup>112</sup>

*Mit Hjærte* udtrykker ikke blot dårlig samvittighed over glæden ved tyrefægtningen. Det synes at kunne fortolkes på følgende måde: digteren er betænkelig ved sin »Glæde ved Blod« og ved, at han søger »Lykke i Smerte« (der er altså her en enhed af egen smerte og andres smerte). At hjertet ønsker at lide, er en del af den kendsgerning, at det ønsker at leve og handle. Hvad det især ønsker, er at »vide sig

haardt«. Digteren stræber med andre ord efter en sjælelig robusthed, der bl.a. kunne lade ham opleve smerte, uden at det gjorde alt for stort indtryk på ham. Men det kan han ikke gennemføre, dertil savner han mod. Og det er vel netop derfor, han føler en så hektisk glæde over blod og smerte. Hvis han havde den sjælelige robusthed, han ønsker, kunne han nok tage smerten som noget selvfølgeligt. Digtets idé er altså egentlig den samme som *Klokkens*: ønsket om at blive fri for den alt for store påvirkelighed.

*Det røde Støv* er et digt om hjemve, om længsel efter nordisk kølighed og nordisk natur, men med den særlige nuance, at digteren meget gerne vil acceptere, ja ligefrem ønsker søvn og død, hvis han kan opleve dem på nordisk måde. I den nordiske død, når han selv er blevet til nordisk jord, vil han finde den ro, han higer efter.

*Forfald* (fra Ibiza) udtrykker den overensstemmelse mellem den oplevende person og lokaliteterne, specielt arkitekturen, som er gennemgående i bogen. Digteren føler hos sig selv det samme forfald, som han ser i den lille by. Digtet er et godt eksempel på Tom Kristensens idé om tingenes lurende symbolik.

*Hymne til Søvn*en hylder søvnen, fordi han hos den kan søge tilflugt for sin smerte – omtrent samme tanke som i *Det røde Støv*. Søvnens skildres i billedet af en fugl, men denne fugl har en dobbelt natur. Den fugl, der værner ham, hører natten til, »ejer Nattens / forblæste Vingefang«. Men ser han den om morgenen, er den rød, og da tør han ikke forlade sig på den: »Nej, røde Fugl! Jeg frygter / dit Skær af farligt Blod«. Modsætningen mellem de to fugle (eller de to sider af fuglens væsen) svarer til modsætningen mellem de to slags jord i *Det røde Støv*. »Jeg frygter for det røde Støv«, siger han her, med samme udtryk som i *Hymne til Søvn*en. I modsætning til det røde spanske støv står den nordiske jord, hvor digtets jeg kan »slænge mig / i slaaet Græs og tro, / at Kølighed vil skænke Søvn / og Græsset kærlig Ro«.

I digtet *Boabdil* maskerer Tom Kristensen sig. Men bag murerkongen i Alhambra genkender man let den unge danske digters træk. Boabdil spørger sine hofmænd, hvorfor pragten i Alhambra er død, og får det svar, at den er levende. Han afviser svaret. Imod det hævder han, at angsten for det tomme rum pisker tomheden op til »farvet Skum«, der er det samme som pragt. Pragten er altså udtryk for et –

forgæves – forsøg på at slippe bort fra angsten. Denne pragt er det samme som »Fuldkommenhedens Fylde«, som Alhambra siges at være i besiddelse af.

Her tages afstand fra fuldkommenheden, og det leder tanken hen på det utrykte digt »Jeg tør ikke mestre Musikken« (i forarbejderne til *Hærværk*), der bl.a. rummer linjerne: »Det fuldendte vil kun forøge / min Lyst til at bryde itu«. I virkeligheden synes der dog at være et forskelligt grundlag for modviljen mod det fuldkomne i de to tekster. I *Boabdil* tages der afstand fra den fuldkomne arkitektoniske pragt, fordi den i grunden kun er et udslag af angsten for det tomme rum. Denne angst får – ligeledes inden for arkitekturen – mere åbenlyse udtryk i Baumanns villa i *Livets Arabesk* og i det store, tomme hus på Ibiza (kapitlet »Den blaa Dør«, jfr. digtet *Forfald*).<sup>113</sup> Fuldkommenheden er en skinløsning på angstens problem. – I »Jeg tør ikke mestre Musikken« er fuldkommenheden ikke nogen skinløsning, men den betegner afslutningen på digterens ungdom og på en måde på hans liv, og derfor vil han ikke vide af den. Vi er nu, på *Hærværks* tid, nået et skridt længere frem: den ægte fuldkommenhed, som er ensbetydende med befrielsen fra angsten, er nu mulig, men han vil ikke betale den pris, den koster.

Vi vender tilbage til *Boabdil*. Fyrsten spørger nu (str. 6), hvad der er stærkere end pragt. Hans hjerte »ønsker sig det stærkeste paa Jord«. Vi er her meget nær ved tankegangen i *Mit Hjerte*, for når hjertet ønsker sig det stærkeste på jord, er det for at blive befriet for sin angst og uro, for at finde noget, der kan opfylde det helt og skabe den sjælelige robusthed, der også tilstræbes i det tidligere digt.

Boabdil spørger, om glæde eller smerte er stærkere end pragten, og spørgsmålet er henvendt til »gamle Ayub«, en af hans hofmænd. Ayub anbefaler smerten, og Boabdil prøver at lade slaver kæmpe mod hinanden og at pine slavinder, men han føler kun resultatet som det, han allerede besad i selve slottet Alhambra: »Pragt, der pisker Tomhed op til Skum«. Efter at have gjort disse erfaringer tager fyrsten konsekvensen og begår selvmord. Ingen forløsning er mulig for ham.

Digtet gennemspiller et af bogens – og forfatterskabets – temaer: muligheden for at finde ro ved at kaste sig ud i vold og voldsomme begivenheder. Nyt er det, at vold associeres med pragt. Vold og pragt er her to sider af samme sag.



Det foregående prosa-kapitel, »Granada«, går ikke så dybt i problemerne, men nøjes med at fastslå sammenhængen mellem pragt og følelse af uvirkelighed: »jeg, der stod i Pragtens kølige Skumring, maatte nødvendigvis føle Alhambra som en forfinet Uvirkelighed (. . .) det var, da jeg prøvede paa at forstaa Drypstensloftet, der myldrede i en Uendelighed af Formationer over mit Hoved, at jeg følte, Virkeligheden brast (. . .) Alt, hvad jeg saa, blev en mystisk Oplevelse, et spraglet Slør, der i næste Nu kunde flænges«. <sup>114</sup> Udtrykket »spraglet Slør« som symbol på følelsen af uvirkelighed har vi allerede set i kapitlet om Toledo. Der fandt Tom Kristensen en art lindring gennem en tilnærmelse til religionen, formidlet af El Grecos kunst. I Alhambra opnår han en vis befrielse gennem en metafor i Théophile Gautiers *Voyage en Espagne*, en metafor, der tolker det omtalte drypstensloft. <sup>115</sup> Hans kommentar hertil er: »jeg forstod, hvorledes Metaforer kan stilne Hjærtets Uro«. <sup>116</sup>

Her som i Toledo er den beroligelse, som det urolige hjerte kan finde i kunsten, dog kun rent øjeblikkelig. Det fremgår af kapitlets sidste afsnit: »Det var altsaa min Skæbne, at jeg ogsaa skulde se, se Alhambra, og jeg var atter den københavnske Middelklassedreng, som drevet af altfor store Ønsker rakkede gennem Verden og aldrig skulde se sig mæt.« Det svarer til de tre første linjer af *Boabdils* sidste strofe: »O Tomhed! Ingen Pragt og ingen Smerte / og ingen Pinsel mætted Fyrstens Aand. / Uendeligt var Kravet i hans Hjærte.« Det urolige hjerte skal aldrig mættes. <sup>117</sup>

– Boabdil-fiktionen har medført, at dette digt er lagt op i et andet stilleje end de øvrige. Ved hele sin tone og sit miljø (fyrsten, slaverne, hofmanden Ayub, der giver ham råd, etc.) minder det stærkt om Heine, der vel også har inspireret den meget kort formulerede, tragisk-dramatiske afslutning: »Han greb en Dolk og stak den i sin Haand.« <sup>118</sup>

Dagbogen for 25. sept. (fra Madrid) har dette lakoniske notat: »Manden med den ensomme Fløjte«. Det er denne oplevelse, der i kapitlet »Under Forvandlingen« omtales således: »I en mennesketom Gade sad en Tigger og spillede melankolsk paa Fløjte. Vi kom forbi, men han ikke saa meget som hævede Blikket. Da vi var drejet om et Hjørne, gik jeg tilbage og lurede. Skønt Gaden nu atter laa hen i



Mørket, fløjtede han stadig, omhyggeligt og melankolsk for slet ingen.«<sup>119</sup> Og det er den, der ligger til grund for digtet *Fløjten*.

Den første strofe giver et indtryk af den stille tristhed i det natlige Madrid, en tristhed, der »laa som en Sygdoms Teint paa Husfacaden«. Billedet af det triste hus giver allerede her en association til menneskelig elendighed. Denne kombination bliver endnu klarere i str. 2., som desuden antyder et religiøst moment: »Som Vandet fra en druknet Kvindes langt henslængte Haar / drev Anelsen om Utugt paa de natteblanke Ruder, / og Husets Ansigt skalled af et krateragtigt Saar / i stivnet Smerte som hos syge Guder.« Dette får en funktion i det følgende. Man kan allerede her fastslå en lighed med optakten til *Forvandling*. I begge tilfælde forbereder skildringen af omgivelserne gennem menneskelige associationer det, der skal blive digtets egentlige indhold. Mere specielt minder den netop citerede str. 2 af *Fløjten* om første strofes tredje og fjerde linje i *Forvandling*: »og Regnen drev ned ad de revnede Mure / som Taarerne ned ad en lastefuld Fure«.

I str. 3 får man den ikke uvæsentlige oplysning, at en hund har tisset på trappestenen foran det omtalte hus. Og str. 4 lyder »Paa Stenen, som var døbt af Hunden, døbt i Blasfemi, / i Dybet af det usle sad en Tigger med sin Fløjte / og rensed Mørket om sig med en Draabemelodi / af spinkel og af draabeklinger Højde.« Som fløjtespillet her er skildret, kan der vel ikke være tvivl om, at det skal symbolisere kunsten. Kunsten, som stiger op af usselheden, renser mørket, har altså en lutrende virkning. Dåben i hundens tis skal utvivlsomt tages alvorligt: der er sket en indvielse på dette ydmyge sted, en kunstnerisk-religiøs indvielse.

Fløjten synger: den tror, at der er en øregang i trappestenen, at der er gange ind til »Stenens mørke Hjerne«. Stenen lytter til fløjten (str. 5). Det er denne tanke, der udvides og uddybes i de to sidste strofer:

Og bag de blanke Ruder ligger Natten som en Tragt,  
der stemmes ind mod Glasset af det Noget, der vil høre.  
En falmet Divan og en Stol med Glædespigens Dragt  
og Vifte lytter med et haarfint Øre.

Det andagtsfulde Mørke er som hældet mod mit Spil,  
og tunghørt hænger Himmelen i Skyer over Byen.

Det er et klumpet Øre, Gud opmærksomt lægger til.  
Jeg aner en Konkyljegang i Skyen.

Der er to verdener, som fløjten og altså kunsten kan få i tale: glædespigens og Guds. Disse to strofer går begge tilbage til den ovenfor citerede str. 2, hvor den druknede, utugtige kvinde sættes i forbindelse med guderne. Men i slutstroferne omtales både glædespigens verden og Guds i meget lysere toner. Digtets idé synes at være, at kunsten på én gang kan lutre og ophøje den menneskelige ringhed og bringe kunstneren i forbindelse med Gud.

*Fløjten* er holdt i en tone, som giver det en ganske særlig virkning. Der er en egen festlig alvor over de lange linjer, en anelse af håb og fortrøstning, som glimrende gengiver den næsten udtalte forhåbning, som er digtets tanke. Hvis man overhovedet vil tale om litterære forudsætninger i forbindelse med et så originalt digt, må man nok her ikke alene tænke på Claussen, men tillige på Ludvig Holstein, der også har formået at skabe en særlig festlig-højtidelig tone ved hjælp af de lange linjer. Billedet af den druknede glædespige (str. 2, jfr. str. 6) *kan* dog – men det er umuligt at bevise – være inspireret af nogle linjer fra Claussens *Digteren og Daarskaben* (i *Fabler*), som Tom Kristensen selv har citeret i sin lille bog om Claussen fra 1929. Der er tale om en sandsigerske, »i et Stof som af henbleget Mørke, en Dragt / der saa ud som en druknets, som var den lagt / i en skummel Kanal og igen fisket op / som Skyggepynt for en Tiggerskes Krop«. <sup>120</sup>

– Man kan da konkludere, at digtene ikke siger helt det samme som prosaen. Ingen af dem behandler prosaens hovedmotiv: frygten for karakterforvandlingen og flugten fra den. Men de fleste af de andre motiver er gennemspillet i digtene: erotikken; hjemveen; forsøgene på at opnå forløsning gennem smerte; sammenhængen mellem kunst og religion. Ofte er disse motiver behandlet med større alvor og dybde i digtene end i prosaen. I det hele er de tolv digte mere eksistentielt prægede end resten af bogen. De humoristiske og de turistprægede passager findes kun i prosaen. Det er ikke noget tilfælde, at forfatteren i indledningen til en række af digtene har følt sig foranlediget til at præcisere, hvilken spansk by vi er i. Lokalpræget er yderst beskedent.

*En Kavalier i Spanien* har sin plads i en dansk tradition, som går tilbage til det 18. århundrede. De første subjektive rejsebøger i den danske litteratur er Ewalds *Levnet og Meninger* (som dog er halvt rejsebog, halvt selvbiografi) og Baggesens *Labyrinten*. Men det er især en nyere gren af denne tradition, Tom Kristensen slutter sig til. Torben Brostrøm siger, at *En Kavalier i Spanien* har sin »nærmeste Forudsætning i Johs. V. Jensens Spaniensreportage og hans rejsebog *Intermezzo*«. <sup>121</sup> Og det synes at være rigtigt, at første del af *Intermezzo*, den novelle-agtige beretning *Dolores*, er en af inspirationskilderne til Tom Kristensens spanske rejsebog. Vi har i begge tilfælde den ensomme rejsende i Spanien, der næsten kun er optaget af at registrere sine synsindtryk og sindsstemninger – uden megen interesse for historiske og kulturelle traditioner. En vis barsk kynisme er fælles for de to værker, dog mere robust hos den ældre forfatter, finere nuanceret hos den yngre. Tom Kristensens ambivalente forhold til katolicismen er der intet af hos Johs. V. Jensen, som er absolut imod. <sup>122</sup>

Inden for Tom Kristensens eget forfatterskab har bogen om Spanien en særlig plads. Den personlige krise, som den munder ud i, er et forvarsel om hærværks-krisen. Den antyder en række muligheder for at finde forløsning for den indre angst og uro, og disse muligheder er de samme som i romanerne. Kun en af dem synes der i rejsebogen at være nogen virkelig tillid til. Troen på kunsten har fået et smukt udtryk i *Fløjten*, et af Tom Kristensens fineste digte. Denne tro står ved bogens slutning, midt i krisen, uimodsagt. Det viste sig også, at det blev den eneste tro, Tom Kristensen bevarede frelst gennem alle omskiftelser.

Han kom til Spanien med planen om at skrive en historisk roman, der ville have betegnet en fortsættelse af den – i hvert fald relativt – objektiverende linje i hans forfatterskab, som den kan følges i værker som *Fribytterdrømme*, *Livets Arabesk* og *Påfugleffjeren*. I stedet kom han til at skrive en stærkt subjektiv bog, der mere knytter sig til *En Anden*. Det er vel netop den tilspidsning af de personlige problemer, som han oplevede i Spanien, der tvang ham til at fortsætte ad den subjektivismens vej, som nåede sit højdepunkt med *Hærværk*.

Vi har afsluttet gennemgangen af *En Kavalier i Spanien*, før vi omtaler to nye afsnit, der blev indføjet i bogens 3. udgave fra 1945. Det er

indledningsdigtet *Spanske Minder* og prosa-kapitlet »Det gåadefulde Bjærg«, der følger efter »Katedralen«. Disse to nye tekster har stor interesse ved at vise, hvordan den halvtredsårige digter opfattede og behandlede de nu tyve år gamle oplevelser.

*Spanske Minder* forsøger at give essensen af Tom Kristensens stemninger og oplevelser i Spanien, som han selv opfattede dem i 1945. Digtet kræver en fortolkning.

Strofe 1 lyder således:

Der er Palmer, som jeg elsker.  
Der var Palmer langs en Havn,  
hvor jeg daglig fandt en Lykke,  
det er svært at give Navn.  
Barcelonas Palmer vifted  
det usigelige til mig,  
og jeg fandt den spanske Lykke:  
Lad det gaa, som Skæbnen vil mig.

Den spanske lykke er altså fatalismen. Men hvordan kunne det gå til, at den fremkaldtes af palmerne langs Barcelonas havn? På dette spørgsmål finder man et svar i prosa-kapitlet »Barcelona«: palmerne skabte en følelse af uvirkelighed hos ham, og denne følelse betegner han som »en underlig Lykke«. <sup>123</sup> Man må således slutte, at det er følelsen af uvirkelighed, der har bevirket hengivelsen til skæbnen. At denne fulgte ham under den videre rejse, ses af str. 2, der begynder: »Med min Lykke drog jeg« og derefter nævner nogle af stationerne på hans færd (Albaicin, en forstad til Granada; Sevilla).

Str. 3 indfører nye tanker:

Ak, men Spanien har den Gaade,  
at det vider Sjælen ud:  
Ørkengalskab, Storhedsvanvid,  
Fanatisme, Tro paa Gud.  
Og jeg følte Sjælen vokse,  
kendte hverken dit og mit.  
Alt var eet og alt det samme,  
da jeg ankom til Madrid.



Linje 5–7 af denne strofe må betyde, at sjælen vokser på en sådan måde, at der ikke længere er noget skel mellem den og omverdenen, og at den således på en måde omfatter alt. Og det er vel selve denne følelse af sjælens altomfattende karakter, der betegnes som »Storhedsvanvid«. Det er også denne udvidelse af sjælen, der har givet mulighed for en »Tro på Gud« (et udtryk, der går videre end 1. udgaves antydninger). Str. 4 bekræfter udsagnet om, at denne sjælelige proces skulle være afsluttet ved ankomsten til Madrid.

Det er interessant, at str. 5 med billedet af »Kastiliens Ørkenhimmel«, solnedgangen og skyggen af den ensomme ørkenrytter ved horisontens rand bygger på en bestemt oplevelse, der omtales i dagbogen. Under omtalen af rejsen fra Sevilla til Madrid skriver Tom Kristensen (20. sept.): »Ørkenbyer. Enlige Ryttere. Faar og Hyrdedreng. Heste og Støvsy. Ørken, Øde. Faa Bjerge. Aranjuez. Dansk Stemning efter en herlig Solnedgang.« Str. 6 røber, at den ensomme ørkenrytter er Don Quixote, og det kan – ikke mindst af dens to første linjer – sluttes, at digteren identificerer sig med denne: »Der er Skygger, som jeg elsker, / men kun een, som er min Ven.« Der insisteres på, at man skal tage »Helten fra La Mancha« alvorligt: han »faar alle til at græde / og at angre, de har let«.

Identifikationen med Don Quixote må ses i sammenhæng med hele digtet. Don Quixotes særart kan jo netop siges at være, at han ikke formår at opfatte omverdenen, som den virkelig er. Her er følelsen af uvirkelighed. Også for Don Quixote var skellet mellem sjæl og omverden nedbrudt, så at alting egentlig var dele af hans sjæl. Hans storhedsvanvid er kun en følge af dette. Der er således fuld dækning for sammenligningen mellem Don Quixote og digtets jeg.<sup>124</sup>

Digtets stemning er ikke helt den samme som bogens. Der er trods alt et nostalgisk skær over skildringen af sjælens vækst og svulmende fylde. Det var en dybt problematisk, men også en meget stor oplevelse – måske en større end digteren nu ville være i stand til at få.<sup>125</sup>

Kapitlet »Det gaadefulde Bjærg« handler om Tom Kristensens besøg i klostret på bjerget Montserrat uden for Barcelona og hans opstigning til bjergets top. Det er skrevet på grundlag af dagbogen for 24. og 25. august. Når besøget på Montserrat ikke er medtaget i 1. udg., kan det skyldes selve oplevelsens karakter. Han fandt heroppe noget af den

nordiske stemning, som han ellers savnede i Spanien. Og beskrivelsen af den farlige bjergbestigning kunne formentlig bedst udføres som et humoristisk præget nummer, der passede ret dårligt til hele bogens tone. Man bør på forhånd mærke sig nogle ord i dagbogen for 24. aug.: »Gilleleje i et Kloster. Et Sjælens Badested. Køligt. Første Aften, jeg føler mig normal. Dog melankolsk.«

»Det gaadefulde Bjærg« gentager førsteudgavens syn på nordisk og spansk erotik, men i en endnu mere eksplicit form. Kapitlet begynder således: »Rejser man i Spanien, skal man tage sin Kvinde med. Ellers kommer man til at gaa i en Korridor mellem Kvinder. Paa den ene Side er de saa letsindige, at de er vulgære. Paa den anden Side er de saa dydige, at de bare slaar Øjnene mekanisk op og ned ligesom Dukker, men ikke mener Spor med det. Og saa gaar man dér. Ganske alene.«<sup>126</sup> I modsætning hertil Øresundsstemningen på Montserrat: »Unge Mænd og Kvinder gik og dinglede med lange Bjærgstokke og var sært frimodige overfor hinanden. Den kølige Luft og den svage Anelse af Flirt, jeg indsnusede her, mindede mig om Kullen. Det var slet ikke Spanien, syntes jeg. Her havde den Letsindighed, som slet ikke er vulgær, endelig fundet sig et Fristed i dette strenge og grove Land.«<sup>127</sup>

Andre af førsteudgavens problemer drøftes ikke.

Det er derimod af interesse at bemærke den stilistiske fornyelse, der har fundet sted, for den peger fremad i forfatterskabet. Et par citater kan vise, hvad vi tænker på. Ankomsten til Montserrat beskrives på følgende måde: »Det er let at bestige et Bjærg, naar man kører derop med Jærnbane. Ellers bliver jeg svimmel, naar bare jeg stiger op paa en Brosten. Men op kom jeg da, op i *Det ondes Dal*, den Revne, som det hellige Bjærg slog i samme Stund, vor Frelser udaandede paa Korset. Og dér laa der et gammelt Kloster, nogle Ruiner og et Klokketaarn. Og dér laa der et nyt Kloster, som ikke var bygget færdigt. Og dér laa den store Basilika i Renæssancestil. Men der var ingen Borg. Jeg havde heller ikke ventet at se den. Jeg havde kun ventet at føle den. Men det gjorde jeg heller ikke.«<sup>128</sup> Den stilistiske pointering gennem anaforen og de korte sætninger til sidst er særdeles karakteristisk for den ældre Tom Kristensen. Det samme gælder den mere private end personlige bemærkning om svimmelheden. – Omtalen af fodturen op ad bjerget rummer bl.a. denne passage: »Der var Plads

nok. Svimmelhed er en Illusion. Man spadserer bare. Og lige foran mig gik Damen i højrodt og den sorte Munk. Jeg havde indhentet dem. Munken gik yderst. Han slentrede lidt. Han slog Takt med højre Haand og nynnede nogle kristelige Toner. Do, re, mi, fa, sol. Der er en gejstlig Sangskole paa *Montserrat*. Do, re, do. Nu gik de min Sandten ogsaa ud paa Stien, sol, la, bi, do. Munken nynnede. Damen var koket interesseret.«<sup>129</sup>

Dette sidste citat står i hele sin tone meget nær ved Tom Kristensens to sidste rejsebøger, *En Omvej til Andorra* og *Rejse i Italien*.

### 3. *En Omvej til Andorra*

*En Omvej til Andorra* (1947)<sup>129a</sup> er en af Tom Kristensens mest uprætentiøse, men samtidig mest charmerende og humorfyldte bøger. Den handler om en rejse, som han foretog i foråret 1947, og har skildringer fra Marseille, Carcassonne, Barcelona, Madrid, Toledo, Lérida og Andorra. Rejsen var indledt med nogle dages ophold i Paris, men det har han udeladt. Det styrkede bogens enhed, at han holdt sig til et afgrænset geografisk område, det sydlige Frankrig og det nordlige og østlige Spanien.

Det er væsentligt, at Tom Kristensen denne gang ikke rejste alene, og ikke mindst, at han i bogen vedkendte sig dette. Her er ikke noget af den ensomhedsfølelse, som prægede den første rejse i Spanien. Men her er rigtignok heller ikke de eksistentielle oplevelser, som i skildringerne fra østen kunne fremkalde et »jeg«. Hans rejsefælle var forlæggeren Paul Westermann, der omtales som P. W., og bogen er præget af den kammeratligt drillende tone mellem de to mænd.

Marseille, Barcelona, Madrid, Toledo – det er byer, Tom Kristensen vender tilbage til efter 22 års forløb. Og det er afgørende for hele bogens stemning. Den er skrevet af en mand, der tænker på sin ungdom med realistisk sans for forskellen mellem før og nu – men med godt humør og kun en lille smule vemod. Adolf Hallmans valgsprog, der citeres flere steder i bogen, kunne være dens motto: *La jeunesse ne dure qu'un moment*.<sup>130</sup> Og Tom Kristensen hentyder adskillige gange til sin alder og sit ikke mere så ungdommelige udseende.<sup>131</sup>

Der er kun ganske få og flygtige antydninger af de motiver og

problemer, som forfatterskabet i øvrigt beskæftiger sig méd.<sup>132</sup> Enhver form for polemik er undgået, også den politiske, som besøget i Spanien kunne have givet anledning til. Franco nævnes adskillige gange, men uden at det fører til nogen drøftelse af hans politik el.lign.

Bogens hele værdi ligger da i dens stilistiske charme, dens veloplagthed, dens humor og dens sympatiske selvironi. Alt dette er egenskaber, der lever videre i den fire år senere *Rejse i Italien*, men her forbundet med en ny overvejelse af fundamentale kunstneriske og menneskelige spørgsmål.

#### 4. *Rejse i Italien*

*Rejse i Italien* (1951)<sup>133</sup> er det mest monumentale udtryk for en ny tendens i Tom Kristensens forfatterskab omkring 1950, en tendens, som man kunne kalde den europæisk-klassicistiske. Denne tendens vil blive nærmere behandlet i nærværende afhandlings sjette del. I den italienske rejsebog kommer den klarest til orde, hvor forfatteren om amerikanerne siger, at »Italien jo heller ikke har den stærke traditionsbetydning for dem som for os gammeleuropæere, der regner en Italiensrejse som et led i vor kulturelle opdragelse«. <sup>134</sup>

Et udslag af denne bevidste tilknytning til en tradition er de mange citater af tidligere italiensfarere. Goethe indtager her en særstilling, og vi skal vende tilbage til hans betydning for *Rejse i Italien*. Inden for dansk litteratur er der citater fra Holbergs første levnedsbrev,<sup>135</sup> Bødtchers *Mødet med Bacchus*,<sup>136</sup> H. C. Andersens *Improvisatoren*,<sup>137</sup> Sophus Michaëlis' digt om Colleoni-statuen i Venezia<sup>138</sup> og Johs. Jørgensens biografier af *Den hellige Frans af Assisi* og *Den hellige Katerina af Siena*.<sup>139</sup> Desuden nævnes Goldschmidts »klassiske skrift »Hvorledes man lever i Rom«.<sup>140</sup>

Den udenlandske liste er mindre omfattende. Foruden Goethe finder vi her Ruskins *Stones of Venice*<sup>141</sup> og Axel Munthes bog om San Michele<sup>142</sup> – og endelig er der to citater af T. S. Eliot fra digte med italienske emner.<sup>143</sup>

Hvis man ser nærmere på Tom Kristensens holdning til disse forgængere, er den gennemgående præget af sympati og beundring. En nostalgisk tone mærkes mere end én gang. Allerede i det første kapitel



beklager han, at man ikke kan ankomme med vetturin til Rom, »saa at Piazza del Popolo (. . .) aabner sig til et stort rum og i solskin maa have fyldt de klassiske rejsende, Goethe og H. C. Andersen, med en lysegul oplevelse for livet«. <sup>144</sup> Senere citerer han netop de to digteres ord om dette første møde med Rom. <sup>145</sup> I sin klagesang over nutidens larmende trafik spørger han: »Var Rom mon saadan, da Goethe var her?« <sup>146</sup> Og i sin omtale af »dydsforeningen«, vindrikker-foreningen fra Goldschmidts dage, anbringer han dette hjertesuk: »Ak ja, disse gode, gamle dage, som M. Goldschmidt har skrevet saa hjertebevægende om i sit klassiske skrift »Hvorledes man lever i Rom«, er svundet. Der er ingen dydsforening mere.« <sup>147</sup>

I denne forbindelse er det også værd at lægge mærke til den plads, rejseskildreren har tildelt de forskellige dele af Italien. Denne fordeling er i sin grund og kerne klassisk, men med visse modifikationer. Tom Kristensen ankommer direkte til Rom, og mere end en tredjedel af bogen (10 kapitler) er viet denne by, hvor forfatteren opholdt sig 18 af rejsens 44 dage. Den følgende del af bogen (fire kapitler) handler om Napoli og omegn, men på traditionel klassisk vis sådan, at byen selv får mindre end ét kapitel, mens resten handler om Sorrento, Pompeii, Vesuv, Capri. Tilbagereisen herfra springes over, og der følger to kapitler om Firenze, en by, der ikke spiller nogen større rolle i *Italienische Reise* eller i *Improvisatoren*, men som senere åndshistoriske strømninger havde bragt i forgrunden. De næste tre kapitler, om Siena og Assisi, har deres vigtigste baggrund i Johannes Jørgensens katolske forfatterskab. Den derefter følgende station på vejen, Ravenna (et kapitel), ligger også uden for de klassiske rejsendes ruter: denne bys tidlige kristelige kunst interesserede hverken i den klassicistiske eller i den romantiske tidsalder, men blev senere inddraget. Til gengæld har Venezia, som bogens sidste større kapitel handler om, altid været et af de væsentligste punkter på de udenlandske rejsendes program. Der sluttes med et kort prosa-afsnit fra Verona og et digt fra Padova – omtrent som titelfiguren i *Improvisatoren* fra Venezia foretager en hastig rejse gennem Norditalien.

Tom Kristensen har under sin rejse tydeligt nok brugt Goethes *Italienische Reise* som en slags grundbog. Hans rejse følger dog ikke samme rute. Den vigtigste forskel er, at Sicilien er udeladt. Hertil kommer de ovenfor nævnte udvidelser i forhold til den klassiske smag

(i Assisi drøfter han med en vis undren Goethes ligegyldighed for de franciskanske monumenter).<sup>148</sup> Endelig er rækkefølgen ændret. Goethe begyndte med Norditalien og lod Rom være alle længslers mål og det sted, som han til sidst, så smerteligt, måtte tage afsked fra. Tom Kristensen går direkte til Rom, som også for ham er hovedsagen.<sup>149</sup> Alt i alt er hans rejserute mindre klassicistisk end Goethes. Alligevel er det bemærkelsesværdigt, at Norditaliens storbyer helt er udeladt. Det var ikke det moderne Italien, Tom Kristensen opsøgte.

Hans holdning i Italien er turistens. Han opfatter sig selv som turist, både i modsætning til katolikkerne og i modsætning til de sagkyndige inden for kunst, arkæologi, historie. Vi skal kun dokumentere det med et par ud af mange eksempler. Under det første besøg i Peterskirken omtaler han sig selv som en »kættersk turist«.<sup>150</sup> Titusbuen giver bl.a. anledning til følgende betragtninger: »Den syvarmede lysestage! Skuebrødene! Bibelhistorien, som lever et mere frugtbart liv i et moderne gennemsnitsmenneskes fantasi end romerrigets historie, blev nærværende og haandgribelig.«<sup>151</sup> Alligevel betragter Tom Kristensen naturligvis ikke for alvor sig selv som en gennemsnits-turist. Det kan jo ikke forenes med at være en gammeleuropæer, der som et led i sin kulturelle opdragelse rejser til Italien. Og bogens afslutnings-digt tager netop afstand fra den moderne, overfladiske rejseselskabs-turisme.

Digterens holdning er svingende eller dobbelt. Han er både en almindelig turist og en fortsætter af europæiske kulturtraditioner. Han er både en ener og en af de mange.

Denne dobbelthed træder også frem i digtet *Sightseeing i Padua*. Tom Kristensen er her *både* den svedige og støvede »lille turist«, der kun har et øjeblik til at se Giottos fresker i Padova – og den formående kulturpersonlighed, der siger: »Lær at gaa langsomt, moderne turist. / Ellers er livet kun drys. / Ellers kan mødet med kunst og med Gud / kun blive et judaskys.«<sup>152</sup>

Men digtet rummer endnu et paradoks. Str. 6–8 tilslører så småt den kendsgerning, at den lille turist i virkeligheden *får* en kunstnerisk-religiøs oplevelse af Giottos fremstilling af judaskysset. Det er altså muligt under de uheldige omstændigheder, digtet selv advarer imod. Tom Kristensen har selv i en senere artikel erkendt dette.<sup>153</sup>

Han har selv givet *Sightseeing i Padua* en særlig vægt ved at gøre det til bogens afslutningsdigt. Der kan derfor være grund til at se lidt nærmere på dets forudsætninger. Der kan næppe være tvivl om, at det er påvirket af et digt af W. H. Auden, som Tom Kristensen, ligeledes i 1949, havde fundet skrevet med blækstift på et marmorbord på Marcuspladsen i Venezia. Audens digt er gengivet i *Rejse i Italien*: »How do you play tennis / In Venice? / Or golf or polo / In the Piazza San Marco? / Love all – you said / Or All for love. / Carry me / To Harry's. / – / And there'll be no / Moaning / At the / Bar.«<sup>154</sup> Meningen med dette må være, at den, der alligevel er mest optaget af, hvordan han kan komme til at dyrke sin yndlingssport i Venezia, lige så godt straks kan opgive al turisme og begive sig til Harry's Bar – nøjagtig det samme råd som Tom Kristensen giver *sin* overfladiske turist.

Det er interessant, at bogens to Eliot-citater viser sig at stamme fra to digte, der er udtryk for noget nær den samme tendens. Kirken Sant' Apollinare in Classe ved Ravenna forstår Tom Kristensen gennem Eliots linje: »Vieille usine désaffectée de Dieu«<sup>155</sup> fra digtet *Lune de Miel*. I Venezia citerer Tom Kristensen Eliots ord »On the Rialto once«<sup>156</sup> fra *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar*. Begge disse digte er fra samlingen *Poems 1920*, og de rummer begge en form for satire over den almindelige, overfladiske turisme.<sup>157</sup> I det sidstnævnte digt beskæftiger turisten Burbank sig bl.a. med »the seven laws«, begreber, der er hentet fra Ruskins *The Seven Lamps of Architecture* og *Stones of Venice*.<sup>158</sup>

Og dermed er vi tilbage ved Tom Kristensen. Ved ankomsten til Venezia finder man disse bemærkninger: »Jeg sad og bladede i en bog, hvori jeg havde indført lærde notater fra John Ruskin's »Stones of Venice«, denne storslaaet fortumlede bog, som kan lære et menneske at læse bygningsværker og faa stenene til at tale, og nu mente jeg, at jeg rigtigt skulle til at læse Dogepaladset fra den ene søjlekapitel til den anden og Marcuskirken fra den ene mosaik til den anden.« Men sådan går det ikke: »Jeg ville partout studere Marcuskirken og Dogepaladset; men da jeg med mine lærde notater i haanden stillede mig op paa Piazz[z]ettaen og gloede paa søjlekapitæler, blev postkort-sælgerne ligesaa talrige omkring mig som duerne ved mine fødder. Jeg opførte mig jo som en rigtig maabende turist. Og da jeg gik ind i Marcuskirken med samme lærde notater om »the seven laws«, blev



jeg overfaldet af førere, der vidste bedre besked end John Ruskin.«<sup>159</sup> De planlagte studier bliver ikke til noget, og selvironien er tydelig.

En anden variant af Tom Kristensens forhold til lærdommen giver omtalen af *Italianische Reise*: »Det er den bedste, pædagogiske bog, jeg kender. Den giver arbejdslyst, og den vækker en higen efter at blive »solid«. Tænk, hvis man engang skulle forundes den skæbne at ende som tung og solid. Men det sker vist ikke foreløbig, og det maa endelig ikke ske foreløbig. Ikke endnu, ikke endnu!«<sup>160</sup> Her er problemet altså ikke blot, at det ikke rigtig kan blive til noget med hans lærdom – men det mere alvorlige, at han endnu føler sig for ung til at hengive sig til lærdommen og objektiviteten.<sup>161</sup>

At Tom Kristensens forhold til Italien er mere end en overfladisk turists, skulle fremgå af den følgende analyse. Man finder i *En Kavalier i Spanien* to udgangspunkter for en virkelig forståelse af det senere værk. I Palma kommer han ind i et lille kvarter, der er præget af kølig fornemhed, af blidhed og enkelhed, af »Patriciernes beherskede Smag«. Han ønsker en sagkyndig ved sin side, der kunne lære ham stilhedens rigdom: »Jeg forstod, hvor intim Viden der skal til for at fatte Roen. Tænkte jeg maaske paa Goethe, den klassisk afklarede, som jeg engang har haft Uvilje imod, og vidste jeg, at jeg som gammel Mand engang vil forstaa disse Huse bedre end nu? Der var i hvert Fald noget, jeg øvede mig i, mens jeg gik de stille Vandringer. Jeg øvede mig i at blive gammel«. <sup>162</sup> Senere, i Madrid, tænker han, som vi har set, på at konvertere uden overbevisning, at gå i kloster for at få ro.

Det er to af de forløsnings-muligheder, muligheder for at finde ro, som kavalieren i Spanien drømmer om: 1. en klassicistisk kunst- og livsopfattelse, repræsenteret af Goethe. 2. den katolske kirke. Vi skal få at se, at *Rejse i Italien*, tilsyneladende blot en række livlige og afvekslende kapitler, netop i høj grad handler om forfatterens forhold til den antikke kunst i klassicistisk opfattelse, repræsenteret af Goethe, og til den katolske kirke. I begge tilfælde er der et spil mellem sympati og antipati, og i begge tilfælde skyldes tiltrækningen længslen efter ro.

Tom Kristensens forhold til den antikke kunst, som det træder frem i *Rejse i Italien*, har tre forskellige grader af intimitet: 1. umiddelbar, impressionistisk, ikke-historisk opfattelse. 2. ønsket om at forstå den



antikke kunst, som Goethe og hans samtidige beundrede. 3. længsel efter selv at få del i den klassicistiske ro.

På det første trin er vi ikke så langt fra *En Kavalier i Spanien*. Det, man oplever, er det nutidige, hvoraf det antikke eller historiske blot er en integrerende del. Når man betragter antikke værker, skal man ikke se bort fra senere ændringer eller fra nutidige omgivelser. Således hedder det ved begyndelsen af et besøg i Terme-museet i Rom: »Der er noget romantisk i straks at henfalde i syner og befolke et sted med drømmeskikkelser, blot fordi det er belastet med historisk tradition. Faar man et syn, og faar man en fornemmelse af historie, saa er det godt (. . .) og man kan notere det ned som en oplevelse; men man skal ikke anstrenge sig til det«. <sup>163</sup> Inde i museet ser han bl.a. en buste af Minatia Polla, »den søde unge pige fra Tiberius' tid (. . .) i profil endnu sødere, fordi næsetippen er stødt af, og hun synes at være let fornærmet over den begmand, en tankeløs efterverden har givet hende«. <sup>164</sup> Det dagligdags-moderne udtryk »den søde unge pige« angiver klart, at hun betragtes fra et nutidigt, ikke fra et historisk synspunkt. Og en klassisk rejsende ville altid have forsøgt at forestille sig, hvordan hun havde set ud i helt bevaret tilstand – og sandelig ikke have brudt sig om den charme, der kunne ligge i en manglende næse. Forskellen mellem en umiddelbar og en historisk opfattelse kan også udnyttes rent humoristisk. I samme museum får forfatteren øje på »en vældig rar Aristoteles«. <sup>165</sup> Der spilles på modsætningen mellem den historiske person, hvis navn jo ikke i første række er forbundet med rarhed, og det umiddelbare indtryk af kunstværket. <sup>166</sup>

I en lignende ånd er det første besøg på Forum, som ikke ville blive levende for ham. <sup>167</sup> Hans »eneste opmuntring« var at lege kispus med en guide, der prøvede at indfange ham. Det føltes overflødigt »at gaa hernede i græsset mellem kapitæler og søjlestumper, medens min tids mennesker stod oppe ved rækværket og sendte mig et blik, der tydeligt sagde: At han gider!« Det nutidige stiller sig altså i vejen for et møde med antikken. Dog udtrykker han denne gang sin ærgrelse derover.

Lige så mislykket, konventionelt set, er besøget i Pompeii. <sup>168</sup> Oldtiden opfatter han kun gennem en »intens gadefornemmelse«, en evne til at skelne mellem forretningsgader og fornemme beboelsesgader. Ellers er stedet for ham mest præget af neapolitanernes søndagsudflugter. Fodboldspillende drenge, livlige firben og et ungt selskab, han

falder i snak med, er den rejsendes oplevelser her, med ét ord nutiden. »Nej, her var haabløst, her i Pompeii, og jeg trak min Baedeker op, op paa kortet over byen skrev jeg ordet: »firben« (. . .) Ja, livet. Jeg ville ikke mere give mig af med ruiner.«

Goethes *Italianische Reise* spiller en særlig rolle i Tom Kristensens bog. Han vil prøve at opleve den antikke kunst med Goethes øjne: »Det, hans øjne havde set, disse forunderlige sole, som i tillid til sig selv gennemlyste saa meget, ville jeg gerne se med mine egne øjne«. <sup>169</sup> Derfor opsøger han i Terme-museet Juno Ludovisi, som Goethe elskede så højt. <sup>170</sup> Men det bliver en skuffelse. Den brede næse mangler liv, munden virker måbende, og de »store og bløde læber var næsten dumme af ro«. <sup>171</sup> Denne ro kan han, som han siger, ikke indfange. Et arkaisk værk i samme rum tiltaler ham langt mere. Men han er klar over, at han ikke helt ser med sine egne øjne; hans sprog er præget af hans egen tid og dens kunst. Og han erkender nutidens gæld til forfædrene og bevarer sin sympati for Goethe. Nærmere forståelsen er han senere, i Vatikanet, da han står over for Zeus Otricoli. Når man vil give et billede af en græsk gud, siger han her, »saa hjælper det ikke blot at give ham et følelsesbevæget minespil. Alle følelser skal afbalancere hinanden. De skal være der. Og de skal samtidig tilsyneladende ophæve hinanden. Saadan skal en græsk gud se ud, ellers er han ikke mere end et menneske. Forstaar du det, din elendige psykolog, sagde Zeus di Otricoli.« <sup>172</sup> Dette er en ganske åndfuld bemærkning om den klassiske harmoni – med en klar angivelse af afstanden fra hans eget moderne standpunkt. Og da han senere i Uffizierne ser Piero della Francescas portrætter af hertugen og hertuginde af Urbino, håber han, at denne maler, som er »upersonlig i dette ords personligste betydning«, kan lære ham at forstå Juno Ludovisi og Zeus Otricoli. <sup>173</sup>

Det er det andet trin. Tom Kristensen vil forstå, hvad det var, den klassicistiske epoke så i antikkens kunst – og som han ikke selv umiddelbart ser. Det er i øvrigt et gennemgående træk i bogen, at han trakter efter at forstå det, som står ham fjernt. Således siger han om Frans af Assisi og Katerina af Siena: »Man vil gerne fatte dem. Man prøver paa at fatte dem, naar man nu en gang er saa altforstaaende, at man mener at kunne begribe baade Nero og Napoleon.« <sup>174</sup> Men han

går et skridt videre. Umiddelbart efter det omtalte besøg i Termemuseet ser han i en fotografs udhængsskab en række billeder, der har titler som *Rædsel*, *Beslutsomhed*, *Angst*, *Drukkenskab*, *Sindssyge*. Over for de mennesker, der her er »artistisk fotograferede«, over for denne »karakterfulde forvrængning« gribes han af sympati for den ædle enfold i den antikke kunst. Og derfor, sådan afslutter han sin beretning, »hørte jeg ikke op med at gaa paa Goethes veje i Rom«. <sup>175</sup>

I begyndelsen af samme kapitel siger han, som vi har nævnt, om *Italianische Reise*, at den vækker et ønske hos ham om at blive solid i Goethe'sk betydning. Men det må endelig ikke ske foreløbig. Ordet solid betegner sikkert ikke blot grundige kundskaber. Snarere hentyder det til en modsætning mellem en subjektiv, impressionistisk oplevelsesmåde og en mere objektiv anskuelse, der prøver at se tingene, som de i sig selv er. <sup>176</sup>

Dette tredje trin er det afgørende. Digteren både tiltrækkes og frastødes af klassiciteten – i dens kontrast til det moderne. Og klassicitet betyder ro, modernitet uro. Hvor betydningsfuld modsætningen mellem ro og uro var for ham netop i forbindelse med kunsten, ses også andre steder i bogen. Her er det renæssancen, der er tale om, og ikke antikken. Rafaels *Cacciata d'Eliodoro* i Stanzerne gør stort indtryk på ham: »Det er ro og beskuelse i venstre side og et lyn af bevægelse i højre, saa man uvilkaarligt gisper efter vejret som ved en gadeulykke og absolut maa vide, hvad der sker.« <sup>177</sup> På samme måde fremhæves senere modsætningen mellem to rytterstatuer, Verrocchios Colleoni og Donatellos Gattamelata:

For Colleoni er storm, er et hazarderet nu.  
Gattamelata er ro. <sup>178</sup>

I forholdet til katolicismen spiller den rene iagttagelse, det første trin, en meget mindre rolle. Man kan dog nævne en scene i bogens begyndelse, hvor nogle unge præsteelever i rødt beundrer en rød bil, og forfatteren fryder sig over den pittoreske situation. <sup>179</sup>

Men det afgørende er hans kamp for at forstå katolicismen, en kamp, der hæmmes af hans forargelse over mange katolske fænomener. På dette område er det i øvrigt vanskeligere at skelne mellem forståelse og sympati; den sidste synes at være den førstes umiddel-

bare følge. Men anstrengelserne ender uden resultat i den ene eller den anden retning. De sider af katolicismen, som straks frastøder ham, kommer ham som regel ikke nærmere i rejsens løb; og de, som fra først af tiltaler ham, bevarer hans velvilje.

Der er to elementer i katolicismen, som han særlig protesterer imod. Det ene er dens verdslighed; det andet alt hvad der er forbundet med lidelse og uhygge. For sin forargelse over det første bruger han Goethes betegnelse »den protestantiske arvesynd«.<sup>180</sup> Den gælder ikke mindst sammenblandingen af penge og religion. Det fryder hans »protestantiske hjerte«, at en bank har navnet Banco di Santo Spirito.<sup>181</sup> Han ironiserer over reklamen for en rækkehusbebyggelse, Villaggio S. Francesco, hvor det under et billede af den hellige Frans oplyses, at indskuddene kan sendes på det og det gironummer.<sup>182</sup> – Også de andagtssøgendes overfladiskhed påkalder hans indignation; i S. Maria degli Angeli ved Assisi forhindrer de »skvadrende turister og pilgrimme« ham i at finde den rette Portiuncula-stemning. Resultatet er givet: »Jeg var forarget.«<sup>183</sup> Et andet sted omtales en yngre kvinde, der knæler i bøn i en kirke, men pludselig »vaagnede til en verdslig interesse for min apparition«.<sup>184</sup> Det er altså selve det forhold, at religionen glider naturligt ind i dagliglivet, som vækker hans forargelse. Men der ligger jo allerede i betegnelsen »den protestantiske arvesynd« en vis selvironi; Tom Kristensen erkender, at hans synspunkt ikke er aldeles fordomsfrit. Ved en enkelt lejlighed kommer han endog på bedre tanker. Under det første besøg i Peterskirken forarges han over nogle for ham uforståelige scener; men da han får dem forklaret, viser det sig, at det har drejet sig om helt naturlige sager.<sup>185</sup>

Derimod kender det negative syn ingen forbehold, når det gælder langfredags-processionen i Sorrento. Dette optog af munke i sorte, spidse hætter med øjenspalter minder ham om »alt ondt paa jorden«, Ku Klux Klan, lynching, inkquisition, hemmelig rettergang, tortur og dødsstraf.<sup>186</sup> Også de fromme skarer, der kryber på knæene op ad Scala Santa, er ham imod. Han lider ved at se disse mennesker lide: »Skal man virkelig tænke paa lidelse, indtil man bliver stigmatiseret?«<sup>187</sup> Spørgsmålet om helvedes eksistens beskæftiger ligeledes Tom Kristensen,<sup>188</sup> ganske særlig i forbindelse med Michelangelos *Dommegad*, hvis gru gør et stærkt indtryk på ham.<sup>189</sup> Den katolske tro på



det evige helvede nævnes endog direkte som en hindring for at konvertere.<sup>190</sup>

Tom Kristensen røber adskillige steder i bogen en særlig forkærlighed for franciskanerne og den tilsvarende nonneorden, klarisserne. I Rom ser han i pilgrimssporvognen en nonne, som han helst vil anslå til at være klarisse, »en ydmyg og inderlig beskidt, lille dronning«, og tænker sig, at »det kære syn af hende« skal beskytte ham mod den kolde pragt i kirken S. Giovanni in Laterano;<sup>191</sup> »franciskanerne har jeg mest tillid til«, siger han senere og fremhæver »det sirlige, hvide reb, der virker som et fattigdommens smykke om den brune kutte«.<sup>192</sup> Ved ankomsten til Assisi læser man disse ord: »Vi sad ganske stille og meget bevægede, for i de følgende dage vidste vi, at nogle af de steder, som Johannes Jørgensen omtaler i sin bog om den hellige Frans af Assisi, om dette menneske, der har nærmet sig Christus mest, skulle blive realiteter, ogsaa i vor tilværelse.«<sup>193</sup> Denne sympati for S. Francesco og franciskanerne stimuleres naturligvis yderligere under det udførligt skildrede ophold i Assisi. Når Tom Kristensen inden for Kirken foretrækker denne orden, er det, fordi han med den forbinder begreber som mildhed, ydmyghed og menneskelighed. Her er den katolicisme, der skænker ro til det urolige hjerte – i modsætning til den kolde pragt, den forstyrrende verdslighed og den ekstatiske gru, som kun giver forvirring, angst og uro.

Det kunstneriske udtryk for den »gode« katolicisme finder han ikke, som man kunne have ventet, hos Giotto, men i Fra Angelicos malerier i S. Marco-klostret i Firenze. Hvad han skriver om disse, bekræfter til fulde den her givne skildring af hans forhold til den katolske religion: »Naar man skal koncentrere sig i bøn, er det nødvendigt at have et billede for sit indre øje, et billede, der kan fjerne al forstyrrelse ude fra det distraherende, jordiske liv, alle tilværelsens grotesker. Mange har da tænkt på korsfæstelsen. Helgener har tænkt saa intenst paa Christi kropslige lidelser, at de er blevet stigmatiseret af det og i lidelsen har oplevet lyksalighed. Men lidelser, som var tortur, forstod Beato Angelico ikke. Han forstod den rene sorg. Ikke den, der skriger. Men den, der kun kan løfte sig til en hvisken. Med denne sorg for sit indre øje maa han have bedt sin bøn.«<sup>194</sup> Indtrykket af en personlig tone i disse linjer styrkes af vendingen »alle tilværel-

sens grotesker«. Grotesker kalder Tom Kristensen flere af sine mærkelige oplevelser i Italien. Den italienske malerkunst ses også ellers i bogen i sammenhæng med religionen (med Piero della Francesca som en karakteristisk undtagelse); jfr. også *Sightseeing i Padua*, hvis tidligere citerede slutningslinjer lyder: »Ellers kan mødet med kunst og med Gud / kun blive et judaskys.« Det synes at være som i Spanien: Tom Kristensen nærmer sig Gud gennem kunsten.

Som man ser, er forholdet til den antikke kunst i klassicistisk opfattelse og til katolicismen væsentlig ensartet. I begge tilfælde er der tale om en søgen efter ro, en søgen, som imidlertid ikke bliver gennemført fuldt ud, fordi modgående tendenser standser den. Men den mildhed og ydmyghed, som Tom Kristensen med så stor glæde fandt i franciskanismen, har også en modsætning, som vi endnu ikke har talt om. Denne får i de fleste tilfælde betegnelsen »storhedsvanvid«, et ord, der optræder med en påfaldende hyppighed i bogen. Det kan fastslås, at denne modsætning mellem ydmyghed og storhedsvanvid ikke blot findes uden for forfatteren, men også i ham. For ydmyghedens vedkommende har vi allerede set den personlige tilknytning. Og et sted siger han rent ud, om end i humoristisk sammenhæng, at han selv lider af storhedsvanvid.<sup>195</sup> Tonen er derimod alvorlig, når han om Axel Munthe skriver: »Mon han ikke havde haft dilettantisk højhedsvanvid? Det kan man nemlig godt paadrage sig i Italien«<sup>196</sup> – og også her synes han at tænke på sig selv.

En undersøgelse af de øvrige steder, hvor ordet »storhedsvanvid«<sup>197</sup> forekommer, giver interessante resultater. En række ældre og nyere bygningsværker betragtes som udslag af denne egenskab: Caecilia Metellas gravmæle; Domus Flavia; Engelsborg; domkirken i Siena; Via della Conciliazione.<sup>198</sup> Men dette storhedsvanvid ses også i politisk sammenhæng, således i forbindelse med Mussolini og med kejser Hadrian.<sup>199</sup> En enkelt passage sammenstiller direkte storhedsvanvid og vold: »Men da jeg havde forladt pavestaten og stod paa venstre side af Tiberen igen og saa mig tilbage, var det Engelsborgen, mit øje hvilede paa; dette monument over storhedsvanvid og vold. Den firkantede, krenelerede mur, den cirkelrunde borg, den uregelmæssige og alligevel firkantede blok ovenpaa borgen, og øverst oppe englen St. Michael med vingerne hævet til flugt, stod i sort silhouet, og bag den

løftede der sig en forrevet og mørk uvejrssky, løftede sig og løftede sig, som om storhedsvanvid og vold og mørke var i en bestandig vækst. Det forstod jeg kun altfor godt.«<sup>200</sup> Her antydes klart nok en sammenknytning af før og nu, en evig politisk-psykologisk realitet, sammenhængen mellem storhedsvanvid og vold. Og man forstår, at begivenhederne i Tom Kristensens egen tid, 2. verdenskrig og hvad der efter fulgte, i det mindste har skærpet hans frygt for storhedsvanvid-det.

Men dette sættes også i forbindelse med begrebet pragt. Om domkirken i Siena skriver han: »det glædede mig onskabsfuldt, at det var den pragtlystne og modegale Pinturicchio, de dengang saa storhedsvanvittige sienesere havde faaet til at dekorere katedralens bibliotek«. <sup>201</sup> Og denne kunstneriske pragt i sig selv – som ofte associeres med kulde – tages der mange steder i bogen afstand fra. <sup>202</sup> Pragtens modsætning er hjertelighed. Om kirkerne i Ravenna hedder det: »Man er i sandhed inde i tomme konkyljer, og man oplever pragt. Men hjærteløs er denne pragt ikke.«<sup>203</sup> Og Assisi omtales på denne måde: »Ellers er det en klosterlignende by uden prangende paladser. Men der er mange kirker i den. Og mange af dem er hjærtelige.«<sup>204</sup> Hermed er vi tilbage ved de franciskanske idealer.

Dette storhedsvanvid, der kan slå ud i pragt eller vold, er i *Rejse i Italien* repræsenteret af historiske personer som Hadrian og Mussolini. Men der findes i Tom Kristensens tidligere forfatterskab en hersker, der – forgæves – forsøger at løse sit indre problem gennem pragt og vold. Det er Boabdil, Granadas konge. I digtet om ham gives der en psykologisk forklaring. Pragt og vold skal forløse ham fra hans indre uro, angst og tomhedsfølelse. Denne forklaring tænker Tom Kristensen sig måske også for de andre storhedsvanvittige i historien. Med henblik på Hadrian skriver han i *Rejse i Italien*, at »det er svært at være kejser i Rom og saa ikke ende i selvudfoldelsens hæsligste fuldkommenhed«. <sup>205</sup> Str. 5 af *Boabdil* begynder: »Alhambra har Fuldkommenhedens Fylde, / men Pragt er Angst, og Angsten er fuldragt.«<sup>206</sup> Men i *En Kavalier i Spanien* findes endnu ikke den kristne humanisme, der i *Rejse i Italien* bliver alternativet til selvudfoldelsen i pragt og vold. I digtet *Græs*, der er skrevet i 1923, træder modsætningen mellem storhedsvanvid og ydmyghed, mellem selvudfoldelse og resignation for første gang klart frem. Den stemme, der kalder på den over-

modige dreng, er knyttet til »de grønligge Spidsbueporte« og »Straa-  
enes dæmrende Haller«, dvs. til den religiøse sfære. Selve modsætning-  
en udtrykkes i digtets fire sidste linjer: »Men naar mit Vanvid er  
omme, / naar mine Drømme om Storhed er omme, / da vil jeg komme,  
da vil jeg komme, / da er jeg lille og lykkelig nok.«

Spændingen mellem storhedsvanvid og ydmyghed er da af dybt eks-  
istentiel karakter. Men forudsigelsen i *Græs* er slået til. I 1951 er  
balancen afgørende forrykket til fordel for ydmygheden.

Mange sider af bogens hele anlæg bidrager til at give en helt anden  
stemning end i *En Kavalier i Spanien*. Tom Kristensen rejser ikke  
alene, men i selskab med »min kone«. Skønt der ikke gives nogen  
karakteristik af hende, er hendes tilstedeværelse med til at skabe en  
jævnere, mildere og hyggeligere atmosfære. Spanierne og især spa-  
nierinderne er til stede med en tyngde og styrke, der er af betydning  
for forfatteren. I *Rejse i Italien* spiller de nulevende italienere næsten  
ikke nogen rolle. De mennesker, han kommer i lidt nærmere forbin-  
delse med, er for det meste danskere. Og i modsætning til Willumsen,  
den eneste dansker i *En Kavalier i Spanien*, er de karakteriseret for  
deres egen skyld; der er således et livfuldt billede af »lektoren« (det er  
Knud Ferlov, den mangeårige danske lektor ved Roms Universitet).

Dette sidste hænger igen sammen med den måske væsentligste for-  
skel mellem de to bøger. Bogen om Italien er mere objektiv end den  
om Spanien. Trods de dybt personlige motiver, som den ved nærmere  
eftersyn viser sig at rumme, er Tom Kristensen dog i nogen måde trådt  
til side og har i stedet givet et moderne billede af det klassiske land.<sup>207</sup>

## 5. Tom Kristensens udvikling som rejse-skildrer

Rejsen til det fjerne østen resulterede ikke i en rejsebog. Dette for-  
hold kan forklares på forskellig måde. Man kan pege på, at han i 1922  
var inde i en særdeles produktiv kunstnerisk periode. Indtrykkene fra  
Kina gik helt naturligt ind i hans skønlitterære forfatterskab, i digt-  
samlingen *Påfugleffjeren*, i romanen *En Anden* og i nogle noveller. En  
anden forklaring er, at han var midt i en personlig udvikling og derfor  
ikke kunne overskue rejsens betydning. En tredje kan måske udledes



af selve de kortere skildringer, han skrev fra Kina og Japan. Nogle af dem er udpræget eksistentielle og anvender jeg-formen, andre er mere turist-prægede og anvender delvis vi-formen. Ud fra en betragtning af forfatterskabets generelle præg på denne tid må man formode, at en samlet skildring af rejsen måtte være blevet af klart subjektiv, eksistentiel karakter. En del af rejsen, især opholdet i Japan, ville imidlertid næppe have egnet sig til en sådan fremstilling. Hertil kommer, at den – trods det til stadighed medfølgende danske selskab – benyttede jeg-form ved en samlet skildring af hele rejsen nok ville have virket noget anstrengt.

Med rejsen til Spanien i 1925 forholder det sig anderledes. Hvis man siger, at rejsen til østen er en epoke i Tom Kristensens liv, rejsen til Spanien en parentes, er det tilnærmelsesvis rigtigt. Men kun tilnærmelsesvis, fordi opholdet i Spanien og arbejdet på bogen om det alligevel fremhæver og tydeliggør symptomer på en krise, der er ved at udvikle sig. På den anden side er det netop denne fremtræden af krise-symptomerne og forsøget på en flugt fra dem, der giver rejsen – og dermed bogen – dens enhed. Desuden er jeg-formen denne gang ikke fiktiv. Tom Kristensen rejste alene, og skildringen af hans ensomhedsfølelse er fuldt oprigtig. En skønlitterær produktivitet stillede sig nu heller ikke i vejen for udarbejdelsen af en rejsebog. Tværtimod kan man sige, at *En Kavalier i Spanien* blev skrevet i stedet for en planlagt roman med spansk emne, som han mistede lysten eller inspirationen til at udarbejde. Forfatterskabet er på vej ind i sin mest krisepregede og derfor mest subjektive fase.

I *Rejse i Italien* finder man følgende bemærkning: »Det er dejligt at være turist, det er det. Men man svæver og drømmer bestandig om at faa fodfæste i det fremmede.«<sup>208</sup> Men det er en tanke, der i grunden snarere hører hjemme i *En Kavalier i Spanien*. Her drømmer digteren snart på den ene, snart på den anden måde om at opnå forløsning for sin uro gennem spanske mennesker eller spanske forhold.

Der er et sævelg mellem *En Kavalier i Spanien* og *En Omvej til Andorra*. Den modne alders humor og selvironi har afløst ungdommens patos og fortvivlede ensomhed. Det private har afløst det personlige. Bogens eneste virkelige motiv er en nøgtern og kun meget svagt vemodig skuen tilbage til den svundne ungdom.

Ved sin ynde og charme, ved hele sin tone peger *En Omvej til*

*Andorra* frem mod *Rejse i Italien*. Men i kraft af sin – tilsyneladende så lette, i virkeligheden meget alvorlige – behandling af eksistentielle spørgsmål får bogen om Italien en helt anden vægt end sin nærmeste forgænger. Mest interessant er det at sammenligne den med *En Kavalier i Spanien*. Positionerne er rykket langt frem. Bogen om Spanien domineredes næsten helt af uro, nervøsitet, melankoli, glæde ved vold og voldsomme begivenheder. Spaniens kulturelle traditioner omtales kun meget lidt. Alt foregår i nuet. Hvor helt anderledes femogtyve år senere! Fred og blidhed spiller en meget større rolle; og Tom Kristensen er ikke langt fra at mene, at Italien var et bedre land på Goethes tid. Og hele atmosfæren er anderledes. Den jævnmødige, typisk ødanske, humoristiske og selvironiske tone svarer i nogen måde til de ideer, vi har beskrevet som de centrale i bogen. *En Kavalier i Spanien* virker i højere grad som et litterært kunststykke, på godt og ondt, men naturligvis mest på godt, og samler desuden som i et brændpunkt en lang række af forfatterskabets motiver; derfor har den vel også større litteraturhistorisk betydning. Men der er klarere luft og videre horisonter i *Rejse i Italien*. Forfatteren vender ikke længer Europa ryggen, men har besindet sig på sit forhold til de to store magter i den vesterlandske kultur. Det er ikke noget tilfælde, at denne modne, menneskeligt uhyre vindende og næsten klassiske bog netop handler om Italien. Med en smule forvovenhed kunne man sige, at den indtager samme plads i Tom Kristensens forfatterskab som *Italienische Reise* i Goethes.

Som vi har set, regner digteren selv den spanske rejsebog for et meget bedre kunstværk end den italienske. Hans begrundelse er, at den er komponeret over et bestemt motiv, flugten fra den truende karakterforvandling. Det er ikke givet, at han har ret. *Rejse i Italien* behandler lige så væsentlige problemer, med større lethed i formen, men ikke med mindre alvor i tanken.

## IV. LYRIK

Denne del af afhandlingen vil rumme seks kapitler om Tom Kristensens seks første digtsamlinger, *Fribytterdrømme* (1920), *Mirakler* (1922), *Påfugleferien* (1922), *Verdslige Sange* (1927), *Mod den yderste Rand* (1936) og *Digte i Døgnet* (1940). De fem førstnævnte samlinger kan tages som udtryk for en række stadier i hans udvikling som lyriker, mens den sjette samler hans produktion på et særligt område. *Den sidste Lygte* (1954) og *Med disse Øjne* – (1973) afspejler ikke faser af denne udvikling og vil derfor ikke blive genstand for særskilt behandling.

I modsætning til tidligere behandlinger af forfatterskabet vil vi betragte digtsamlingerne som de kunstnerisk komponerede helheder, de fra forfatterens side faktisk er. Dette udelukker naturligvis ikke, at vi tillige vil give analyser og fortolkninger af en lang række enkeltdigte.

### 1. *Fribytterdrømme*

Digtene i *Fribytterdrømme* er blevet til over en længere årrække, og samlingen må derfor betragtes under to forskellige synsvinkler. Dels må den analyseres i sig selv, dels må man – ud fra dateringer m.m. – prøve at fastslå forløbet af den udvikling, hvis resultater den fremlægger. Efter at denne dobbelte analyse er ført til ende, vil der blive givet en litteraturhistorisk placering af bogen.

*Fribytterdrømme* er inddelt i fire afsnit.<sup>1</sup> De første syv digte udgør en slags cyklus af fantasi-rejsedigte. Den indledes med digtet *Fribytter*, der da må skulle opfattes som et programdigt dels specielt for denne cyklus, dels – p.gr.a. titlen – for hele digtsamlingen. Vi må begynde med at undersøge, hvordan indledningsdigtet definerer en fribytter –

og om rejsedigtene svarer til denne definition.

Str. 1 giver to elementer af definitionen. Fribyggeren er en rejsende, der er optaget af de skiftende farver; og han er et menneske, der interesserer sig for livet, men ikke for noget, der er dødt. Dette uddybes i str. 2, der betegner fribyggeren som »en Samler, / der spejler Alverden lyst«. Hvad han samler på, er rejseindtryk. Der meddeles tre af disse, som alle er bygget over en kontrast mellem to farver, hvoraf den ene er i bevægelse. Str. 3 anslår idylliske strege. Fribyggeren kaldes nu »en Drømmer / med Sind som et Vands Metal«, og de syner, han har, er blide som frugttræers faldende og vuggende blade. Dette skal danne kontrast til str. 4, hvor han »kæntrer med sjæleblank Ro«, dvs. mister det idylliske havblik i sjælen. I stedet stiller han sig den opgave »atter at støbe sig Syner / med lysere, farverig Tro, (. . .) atter med voldsomme Hænder/ af skabende Evne krummet / at slynge sin indre Verden / med dens Flammehjul ud i Rummet«. Dette er, som man har bemærket, selve det ekspressionistiske program: ekspressionisten gengiver ikke sine indtryk af de ydre ting, men udtrykker sit indre. Når fribyggeren samtidig er en samler af indtryk, må man forudsætte, at disse gennemgår en stærk indre bearbejdelse, og at udtrykket for dem følgelig er meget subjektivt. – Det er værd at bemærke, at str. 4 i nogen grad benytter en religiøs terminologi: der tales om »Tro« og om en »Skaber« (af en verden).

Indledningsdigtets tanke kan da sammenfattes således: en fribygger er en kunstner, der på ekspressionistisk vis udtrykker sit indre, som er præget af rent subjektive indtryk af omverdenen. I disse indtryk spiller farver i kontrast og bevægelse en væsentlig rolle. Blidere og heftigere stemninger veksler hos ham. Han er i besiddelse af en optimistisk selvtillid (str. 4: »lysere, farverig Tro«; str. 2: »spejler Alverden lyst«).<sup>2</sup>

– Det derefter følgende digt, *Ringene*, bygger på den klanglige virkning af en række bynavne fra østen, Stillehavet og Amerika. Str. 1 har linjerne: »En Rundkreds af Havne. / En Rundsang af Navne / med Fribyggerklangen i ukendte Ord.«<sup>3</sup> Digtets indhold er de associationer, der fremkaldes af disse navne. Heri er der intet specifikt ekspressionistisk.<sup>4</sup> Farver spiller næsten ikke nogen rolle i digtet. Derimod er der på anden måde lighed mellem *Ringene* og *Fribyggeren*. Anne Marie Bjerg skriver om *Ringene*: »Frugttræernes blomsterblade (II, 3–5)



minder om »Syner om Frugttræers Blade« (»Fribytter« III, 3) og »Frugttræers hvide Blade« (sst. 7)«. <sup>5</sup> Sagen er, at dette digt ligesom *Fribytter* spænder over en modsætning mellem blide og heftige stemninger. Efter den japanske frugttræsidyl og det primitive Honolulu følger det moderne, hektiske Amerika. Denne modsætning finder digteren udtrykt i selve navnenes klang, som det udtrykkelig siges i sidste strofe: »Hongkong, Honolulu! / – En sagte Spinet, / som klimprer i sprøde / Toner til Døde. / New York! som en hakkende, hård Kastagnet.« Finere er navnenes virkning dog udnyttet i str. 2, hvor de i sig selv melodiske ord Yokohama og Fusi-yama sammen med sætningens øvrige led danner en melodisk helhed: »Som Blade af Lykke / fra Frugttræets Skat / er nu Yokohama, / er nu Fusi-yama«.

Men man spørger sig selv, hvad denne lidt romantiske dyrkelse af navnenes klang har med digtets idé eller livsfølelse at gøre. Vi så, at *Fribytter* benyttede en religiøs terminologi om den ekspressionistiske kunstners skabende proces. Str. 6 og begyndelsen af str. 7 af *Ring* er en art parallel hertil:

Hvor snildt af en Skaber,  
at Jorden er rund,  
at Ruten er krummet som Ringen  
og evigt går rundt  
og går rundt uden Bund,  
Begyndelsen mangler,  
og Slutningen mangler;  
en Evighed skabt på den jordiske Grund.

En Hvile for Sindet,  
at alt slutter tæt

Her genfinder vi den religiøse sprogbrug, men som sidste linje af str. 6 viser, er den heller ikke i dette tilfælde kristelig ment. I betragtning af Tom Kristensens ofte udtrykte angst for det bundløse og tomme rum kan det synes overraskende, at det kan anses for positivt, at ruten omkring jorden »går rundt uden Bund«. Forklaringen gives i de to første linjer af str. 7. Den følelse af noget sluttet og begrænset, som digteren har brug for som modsætning til det tomme rum, gives af

selve jordens rundhed. I str. 6 ligger der en vis moderat trods, som kan regnes til fribytter-holdningen.

Digtets navne-inspirerede fantasier om forskellige dele af kloden er til syvende og sidst ret traditionelle og kan næppe kaldes ekspressionistiske. Men på tre punkter ligner det *Fribytter*: ved rejse-motivet; ved sin vekslen mellem blide og heftige stemninger; ved sin hævvelse af en slags verdslig livs- og verdensopfattelse i stedet for den religiøse.<sup>6</sup>

I *Rio Janeiro* træder farvedyrkelsen for første gang klart frem. Farverne kan stå rent og klart kontrasterende mod hinanden som på kubistiske malerier: »Kvinder i gult og i rødt og i blåt«. De kan – som vi har set det i *Livets Arabesk* – være løsrevet fra genstandene: »Lyn fra Springvandets Strålefleuretter, / som fægter mod grøn og mod blå og mod gul«. Og endelig er der flere eksempler på det ægte ekspressionistiske fænomen: farver i bevægelse. Denne farve-dyrkelse har en virkelig funktion i digtet, idet den er et udtryk for den fandenivoldske livsglæde, fribytter-holdningen, som er digtets stemning. Denne holdning tillægges i str. 3 og 4 særlig proletariatet, og vi får dermed en forløber for en række senere æstetiserende proletar-digte. Der er intet i vejen for at forestille sig, at bynavnet her som i *Ringene* er en del af grundlaget for digterens fantasier: hver af de fem strofer begynder med det gentagne »Rio Janeiro! Rio Janeiro (!)«. Også på anden måde spiller det klanglige ind. Fribytter-holdningen udtrykkes her for første gang gennem de spondæer ved linje-afslutning, der kommer igen i flere digte (mest markant i *Gangspilsvise*).

*Golden Gate* genoptager et motiv fra *Ringene*, men i ændret belysning. Det er modsætningen mellem det »gyldne Land«, Amerika, der er lukket, trist og materialistisk – og den »gyldne Port«, Golden Gate, »hvor Glæderne / sit [sic] rette Tilhold fik«, og »som åbner mod / det store Pacific«. Der tages altså parti for naturen mod civilisationen, for Stillehavet mod Amerika. Dette syn siges udtrykkeligt at være fribytterens – han er her til en afveksling benævnt »en Omsejlings-Sværmer«. Ved sin tendens fører digtet naturligt over til det følgende, *Itokih!*

*Itokih!* har som *Ringen* og muligvis *Rio Janeiro* sit udgangspunkt i det klanglige. Det drejer sig her ikke om navne, men, som det oplyses under titlen, om et »Omkvæd af en gammel new zeelandisk Roersang«. Indholdet må skulle opfattes som de associationer, som de eksotisk klingende ord fremkalder. Men hertil kommer noget andet. Der er en rytme i de fire ord »Tohihah, hiohah, itokih, itokih«, og denne rytme har været bestemmende for digtets rytme. Men nu er de fire ord netop omkvædet af en roersang, og derfor bruger Tom Kristensen rytmen til at vise en »Festernes Flåde«, som sejler forbi en iagttagers, der først i sidste strofe træder frem med sit »jeg«. Denne udnyttelse på én gang af ordenes klang og af deres rytme har digteren selv – næsten pædagogisk – gjort opmærksom på i str. 1. Digtets rytme og »handling« er således bestemt af de fire eksotisk klingende gloser. Inden for forløbet udfoldes der så en eksotisme, hvori farvedyrkelsen er et enkelt element. Str. 2 rummer et smukt eksempel på farver i bevægelse: »Appelsinernes glødende Liv vælter ned / mod Citronernes bleggule Død«. Og det er mere end en stilistisk udsmykning, for liv og død hænger meget nøje sammen i hele dette Stillehavs-digt. Men døden tages som noget naturligt, som en del af livet. Det er en væsentlig side af digtets livsanskuelse.

*Itokih!* bringes til afslutning ved, at flåden sejler forbi, samtidig med at solen går ned. Først nu kommer som sagt digtets jeg ind i billedet. Den sidste strofe begynder: »Nu er Festernes Flåde et svindende Syn, / tohihah, hiohah, itokih; / men er stadig så skøn som et meningsløst Ord / og som Tåger og Drømme om uanet Liv, / som jeg aldrig skal kende«. Det *er* fribytteren, der udtaler sig, men det er den drømmende, længselsfulde side af hans natur, der her træder frem, den, som vi kender fra str. 3 af *Fribytter*.

Anne Marie Bjerg skriver i sit speciale: »Den specielle kompositionsform, som er fælles for »Rio Janeiro« og »Itokih«: h.h.v. farvetro og skabende ordleg demonstreret i digtene og bekendt eller kommenteret i digtenes slutstrofer, finder man i mange af de følgende digte, f.eks. i »Det blomstrende Slagsmaal«, »Landet Atlantis« og »Chrysantemum«.  
Dette er en rigtig og væsentlig iagttagelse. Mere tvivlende må man stille sig til en slutning, hun drager af den: »Måske kan man også udlede af denne kompositionsform, at T. K. (endnu) ikke tør lade digtene bære sig selv, digteren tør ikke give sig helt over,

der er en slags forbehold mellem ham og digtningen«. <sup>7</sup> Sagen er jo simpelt hen den, at en række af digtene i *Fribytterdrømme* er programdigte, der på én gang skal give en æstetisk teori og dens anvendelse i praksis. Det ville naturligvis på en måde have været mere konsekvent, hvis hele det æstetiske program havde været samlet i indledningsdigtet og man så havde set dets praktiske gennemførelse i de øvrige digte. Når det ikke er sådan, hænger det i hvert fald for en del sammen med digtsamlingens tilblivelseshistorie, som vi senere skal behandle. <sup>8</sup>

*Drømmen om Adén* udgør en meget stærk kontrast til det foregående digt. Man mærker det allerede på rytmen. De regelmæssige jamber giver indtryk af en lukket verden, helt i overensstemmelse med digtets indhold – i modsætning til den frie, strømmende, livsglade rytme i *Itokih!*

Digtet er det eneste i den indledende rejse-cyklus, der ikke virker optimistisk. Hvor *Itokih!* gør drømmen til noget lykkeligt og skabende, fører den her ind i døden, og det er vel at mærke ikke en død, som blot er en harmonisk integreret del af livet. Ideen er udtrykt i de fire sidste linjer af str. 7: »Thi vågent Liv er Jagten efter Mad, / et Sving med Halen for et topfyldt Fad, / er Hundekærlighed og Hundehad; / men Drøm om Livet er en snarlig Død.« Det er modsætningen mellem drømmelivet og det normale, aktive liv. At der tages parti for det sidste, synes at fremgå af str. 6: »I Stankens Gyde, som af Sol er plyndret / for snævre Stræders skumringsblå Lyrik, / hvor Solens Ubarmhjertighed har søndret / hver Drøm om den chaotiske Mystik, / hvor Møj er Møj og sønderknust er smadret, / og hvor den disharmoniske Musik / blot er en asiatisk Skræppen«.

Digtet falder i to dele, som hver for sig udtrykker dets idé: at drømmen om livet fører til en snarlig død. I den første del optræder digtets jeg, som drømmer om Adén og ligesom er i Adén. Han bevæger sig gennem byens frygtelige varme og lys: »Ad Drømmens Gyder jeg mig ilsomt lister, / dog ingen Døre åbner sig til Fred« (str. 1). Som et varsel oplever han »Skygger af et Dødsens blå« (str. 1). Og hvad finder han? »Guldets syge Imperator«, der »ligger dvask i støvgult Khakitøj«, med blå skygger ved øjne og næsefløje, »en blå Reklame for den smarte Død« (str. 3). En »Herskerinde« i denne mands hus



drømmer også (str. 4).

Den anden del behandler de samme spørgsmål, men på et lavere socialt plan. Den fattige araber, der slæber sig ned mod havet for »at finde Kulde for sin Sjæl«, er også noget af en drømmer (str. 5). Str. 6 giver så den hånlige afvisning af drømmeriet, som munder ud i et drastisk billede af en død hest. Om denne hest hedder det: »i Dødens svale Riger er den Gæst«. Det kan fortolkes sådan, at den udfrielse, som jeget i str. 1 og arabereren i str. 5 drømmer om, må betales med døden. Endelig drømmer den skabede hund i str. 7 passivt om »små Ådselsmavser« og er derfor selv hjemfalden til døden.

Digtet synes da at forkaste drømmen og dermed fribytter-holdningen. Man kan måske endda tale om en slags opgør med æsteticismen, der betragtes som en luksus, de rige kan tillade sig. Vi har ovenfor citeret de første syv-otte linjer af str. 6 og må et øjeblik vende tilbage til dem. Her nævnes med hånd tre elementer af det æstetiserende drømmeliv: »snævre Stræders skumringsblå Lyrik«, »hver Drøm om den chaotiske Mystik«, »den disharmoniske Musik«. Alle tre synes at gå tilbage til enkeltheder i digtets første del, der foregår i de riges verden. Det første er de »Skygger af et Dødsens blåt«, som jeget oplever i drømme-gyderne (str. 1). Det andet er nok en hentydning til kvinden, der »drømmer i bespottende Kaprice« og »åbner Læberne gudsmoder-from / og hviler helligt Foden på en Flom / af gule Puders Vellyst-Bue som / Madonna på en Månes krumme Flis« (str. 4). Det tredje er den ventilator, »der stadigt skramler Blik og rasler Knald« (str. 3) og »klirrer som med Nøgler« (str. 4).

Men nu hører i hvert fald to af de tre elementer, »den chaotiske Mystik« og »den disharmoniske Musik«, til de vigtigste elementer i Tom Kristensens ekspressionistiske digtning. Skumringslyrik mangler heller ikke (se f.eks. *Itokih!*, str. 11: »Nu er Dagens Saphir blevet Skumrings Smaragd«, etc.).

Det kunne da se ud, som om *Drømmen i Adén*, der selv har en række ekspressionistiske træk, sætter et spørgsmålstejn ved ekspressionismen.

Mens *Itokih!* svarer til str. 3 af *Fribytter*, synes det givet, at str. 4, hvor der tales om »med voldsomme Hænder (. . .) at slynge sin indre Verden / med dens Flammehjul ud i Rummet«, hentyder til *Drømmen om Adén*, især den sidste strofe. Her gives der et ekspressionistisk

billede af solens hærgen: »røde Flammedjævla (. . .) slår ómkring / med Ildhjulshalers og med Luearmes / Spiral som Glødelampers Kultrådssving / og spiller Bold med Sole for at varmes«. <sup>9</sup>

Endelig giver *Gangspilsvise* den jævreste og mest forsørnede side af fribytterholdningen. Dens idé er udtrykt i linjerne »rundt og rundt / i godt og ondt, / til Hjernen fik abnorm Form« (str. 1, gentaget i str. 4). Alle tilskikkelser, de positive og de negative, livet og døden accepteres med største sindsro – men den sidste linje gør unægtelig denne sindsro noget dubiøs. Tom Kristensen har selv betegnet *Gangspilsvise* som en parodi på *Ringene*,<sup>10</sup> og det er rigtigt, at de har den rolige accept af tilværelsens modsætninger tilfælles. Det hele er blot mere ukompliceret i *Gangspilsvise*.

Vi kan da foreløbig konkludere, at *Fribytter* virkelig har en funktion som indledningsdigt til den lille rejse-cyklus. Fribytterjeget er til stede i alle digtene. Fribytterholdningen må efter en gennemgang af digtene nok betragtes som en forening af to sjælelige faktorer. Den ene er accepten af tilværelsen med alle dens modsætninger, det blide og det heftige, det lyse og det mørke, livet og døden. Den anden er troen på drømmen som livsmagt og som grundlag for skabelsen af ekspressionistisk kunst. Fælles for dem er lyssynet. Fribytterholdningen, taget i denne betydning, holder sig igennem de fleste af digtene. Den fornægtes i *Drømmen om Adén* og genoprettes kun så nogenlunde i den afsluttende *Gangspilsvise*, hvad der må indrømmes at være påfaldende. Farvedyrkelsen i *Fribytter* genfindes i flere af de andre digte. Den suggestive virkning af eksotiske navne og ord er derimod ikke varslet af indledningsdigtet. Dette rummer i øvrigt hentydninger til et par af de følgende digte.

Den anden afdeling af *Fribytterdrømme* består af 13 digte. Man har kaldt dem proletardigte. Der er imidlertid tale om tekster af meget forskellig art, og man har hidtil ikke på tilfredsstillende måde gjort rede for dette afsnits opbygning.

De seks første digte – *Kender du »Arbejdets Sol«?*, *På Tvangen*, *Portræt*, *Det blomstrende Slagsmål*, *Folkevisen* og *Hans Højhed* – giver skildringer af alfonser, ludere, fordrukne personer m.m. Fire af dem

er billeder af et enkelt menneske: *På Tvangen*, *Portræt*, *Folkevisen* og *Hans Højhed*. Holdningen til de omtalte personer er dobbelt.

På den ene side løftes de gennem mytologiseringer, sammenligninger og litterære former op på et højere plan end det, de i virkeligheden tilhører. En oversigt over de seks digte vil vise, hvad vi tænker på. *Kender du »Arbejdets Sol«?* får sit perspektiv gennem de nytestamentlige associationer.<sup>11</sup> *På Tvangen* er i jeg-form, et selvportræt af en prostitueret, der for tiden er fængslet. Hun omtaler sit liv i en poetisk stil og med en æstetisk sans, der selvfølgelig realistisk set er usandsynlig. Tonen anslås straks i første strofe, hvor hun omtaler sig selv og sine kunder som brud og brudgom.<sup>12</sup> I *Portræt* benævnes den mandlige hovedperson en »Helt« og »Ridder af Nætternes Sjøv« og pigen »den herlige Tøs«.<sup>13</sup> I *Det blomstrende Slagsmål* er billard-spillerne »Guder«, der leger »med Kugler, med elfenbensskinnende Sole«.<sup>14</sup> Der tales, med kristen sprogbrug, om »Riget og Magten«. Og resultaterne af slagsmålet opfattes som blomster.<sup>15</sup> *Folkevisen* benytter to af folkevisens formelementer: omkvædet og indlednings-formlen »Og det var«.<sup>16</sup> I *Hans Højhed* er det kun selve titlen og ordet »Alfons-Majestæt«, der kan nævnes i denne forbindelse.

Hvad digterens hensigt er med alt dette, kan man måske forstå ud fra slutningen af *Det blomstrende Slagsmål*:

I Guder! Nu blusser der Blomster, når I ikke hersker.  
En større og vildere Gud,  
hvis sælsomme Bud  
er Farvernes Blomstring, når hidsigt I slås og I tærsker  
ser Jubel og Pragt,  
hvor I kun ser Mangel på Magt.  
Er Herskeren ikke en grusom Vild,  
der søger sig Skønhed i Blomsternes Ild?

Denne større gud, der kan skabe skønhed ud af de brutaleste og vulgæreste foreteelser, er den ekspressionistiske kunstner. I de to sidste linjer spørger han sig selv, om det ikke er grusomt således at drage skønhed ud af andres lidelser. Grusomt eller ej – det er i hvert fald ren æsteticisme. Og det er i realiteten det samme, der sker i de fem andre digte. De mislykkede individer bliver æstetisk gyldige, når digteren

har draget dem op på et højere niveau end det realistiske. /

Dette er den ene side af sagen. På den anden side udtrykker flere af digtene væmmelse ved de skildrede personer: *Kender du »Arbejdets Sol«?* (str. 5), *Portræt* (str. 1) og ganske særlig *Hans Højhed*. Som vi har set, er det sidstnævnte digt tillige det, hvor »opløftnings«-bestræbelserne er mindst fremtrædende. Digtet er alt i alt langt det mest realistiske af de seks. Det slutter med et indblik i alfonsens sind, som er uden sidestykke i de foregående digte: »Han døser, / er melodramatisk og øm, / han drikker, / han driver i blødsøden Drøm, / mens Mindernes Dugg, den rinde. / Han luder, / han laber af Whiskyens Strøm, / han gaber, / han gaber sig Kæben øm: / For Satan! Hvad lindrer et Minde? / Jeg skal smadre den én i Facaden! / Jeg mindes jo kun, at jeg vaded i Blinde, / og at der kom Pløre på Livsfarveladen.«

»Pløre på Livsfarveladen«! Et talende udtryk! Her ved slutningen af denne digt-gruppe sker der et realistisk gennembrud. Alfonserne, luderne og de andre kan ikke mere blot udnyttes til æstetik og farvedyrkelse. Også for digteren er der kommet pløre på farveladen. Nogen social endsige socialistisk holdning er der imidlertid ikke tale om i *Hans Højhed* – og ej heller i noget af de fem andre digte.

– Her følger så *Landet Atlantis*, som også bør forstås ud fra sin placering i sammenhængen.

Den første strofe er meget væsentlig. Den giver baggrunden for agitatorens tale, der opfylder str. 3–9. Strofen lyder sådan: »Verden er blevet chaotisk påny. / Påny intonéres med heftige Klange. / Bort, Sychophanter! Og bort, Parasitter! / Og bort I, som knælende hylder de mange! / Og Kandis-Tenoren forstummer. - - - / Hør Agitatorens Sange!« Der har altså tidligere været en kaotisk tilstand, som der blev agiteret for med »heftige Klange«, og en sådan tilstand er nu kommet igen. Mellemprioriteten afvises, men man spørger sig selv, hvilke realiteter l. 3–5 dækker over. Ordet »Sychophant« betegner egentlig angiverne af dem, der mod loven udførte figer fra Attika, og kan bruges med betydningen angiver, forræder, spytslikker. Ordet er utvivlsomt anvendt, fordi det som en fremmedartet, græskklingende glose passede til forestillingen om Atlantis. De, der knælende hylder de mange, kan næppe være andre end demokratiets tilhængere, og det er vel de samme, der kaldes snyltere. Det væsentlige er, at her er tale om en politisk stillingtagen, og at den er vendt mod demokratiet.<sup>17</sup>



Str. 2 giver en nærmere præsentation af agitatoren, hvis stemme – i modsætning til »Kandis-Tenoren« – er hæs, hvad der åbenbart skal opfattes som positivt. Allerede i denne strofe hævder agitatoren, at »først gennem Landet Atlantis / når vi til Skønhedens Rige«. De følgende strofer viser, at der ikke blot er tale om en æstetisk, men om en virkelig politisk revolution. Det er imidlertid de æstetiske sider og de æstetiske resultater af denne politiske revolution, der mest interesserer agitatoren.

Str. 2 har således betegnet Atlantis som et gennemgangs-område på vej til skønhedens rige. Dette syn bekræftes af den sidste strofe, hvis man forstår den rigtigt: »Sådan er Længselens Land, Atlantis, / hvor alle harmoniske Fordomme svigter, / Farverne sprænges, og Formerne sprænges, / og Skønheden skabes af grelle Konflikter. / I Chaos jeg løfter min Bøsse / mod Skønhedens Stjerne og sigter.« Længselens land er ikke bare det land, man længes efter, men også det land, hvori man længes – efter skønheden. Forudsætningen for at nå frem til denne skønhed er disharmoni og grelle konflikter.

De to sidste linjer af sidste strofe har givet anledning til forskellige udlægninger. Tom Kristensen er blevet spurgt, om meningen var, at han ville skønheden til livs. Svaret var: »Egentlig talt ikke. For jeg skriver forinden, at der opstår en ny skønhed af konflikterne, og det er den skønhed, jeg ville ramme plet.«<sup>18</sup> De to linjer bør også ses i sammenhæng med de fire sidste linjer af str. 3: »skøn som Revolverens isgrønne Stjerne, / der fødes i Nuet med smældende Véer / på Ruden i Revolutionens / skingrende Glasklangs-Caféer«. Begge de to steder, hvor skønhedens stjerne nævnes, er den således resultatet af et skud, en revolutionær handling.

Atlantis er et symbol på revolutionen, og selv om den skal finde sted af æstetiske grunde, er en politisk revolution altså nødvendig, og der er ingen betænkeligheder ved at lade den komme. Vi er således kommet længere end i de seks foregående digte, hvor der ikke var noget som helst ønske om en ændring af samfundet. I disse digte havde æstetikken tilstrækkelige muligheder inden for det beståendes rammer. Det kan tilføjes, at Tom Kristensen selv har betegnet *Landet Atlantis* som »det mest kommunistiske digt jeg nogen sinde har skrevet« og »noget af det rødeste, jeg har skrevet«.<sup>19</sup>

Den revolution, der er tale om i *Landet Atlantis*, kan sammenlignes

med den, der finder sted i *Livets Arabesk*.<sup>20</sup> Heller ikke i romanen er den politiske revolutions væsentlige funktion af politisk art. Den skal først og fremmest virke forløsende på hovedpersonen. Der er imidlertid den afgørende forskel, at digtet fra 1920 ser optimistisk på revolutionens muligheder, romanen fra 1921 pessimistisk.

Da Henrik Cavling så *Landet Atlantis*, kom han med en kommentar, der i virkeligheden siger noget meget væsentligt: »Tjah, formen er i orden«, sagde han med drømmende øjne; »men indholdet – tjah?«<sup>21</sup> Der er en kontrast mellem digtets regelmæssige strofiske form, ordnede komposition og harmoniske lydvirkninger<sup>22</sup> – og dets forkyndelse af en skønhed, der bygger på disharmoni og formsprængning. Det er en lignende modsætning mellem kaotisk indhold og klassisk form, vi har fundet i *Hærværk* og i »Asiatisk i Vælde . . .« (jfr. også digtet »Jeg tør ikke mestre Musikken«).<sup>23</sup>

*Glædernes Apostel* giver endnu et »proletar«-portræt og betegner således tilsyneladende en genoptagelse af den digt-række, der afsluttedes med *Hans Højhed*. Som i de seks digte i denne række er der en vis litterær iscenesættelse af personen. Det ligger allerede i titlen. Og str. 3 lyder: »Dit Slips er bolsjevik-rødt / – du selv var aldrig lænket! / men Fyrstevesten dæmmer op / mod Slipsets Oprørsflod. / Med røde, franske Liljer / er Vesten overstænket, / som om Bourbonnerætlingen / har nyst lidt Næseblod.« Dette kan synes at være en blot og bar pudsighed, men får i hvert fald den funktion at vise, at ethvert socialt eller politisk synspunkt er ude af billedet. I sidste strofe omtales manden som en spraglet »Barbargud«, hvis »Smagløshed fortryller« – samme synspunkt som Baumanns over for Ibald og Elise i *Livets Arabesk*. Det må nærmest betegnes som et overklasse-standpunkt. Digtets holdning er rent æstetiserende. Når det alligevel adskiller sig fra de seks tidligere digte, ligger det i, at der ikke her er tale om en skøge, alfons el.lign., hvis skæbne på en måde må tages alvorligt. I *Glædernes Apostel* har Tom Kristensen tilladt sig en humoristisk opfattelse. Alligevel kan man undre sig over digtets placering lige efter *Landet Atlantis*. Den skyldes nok et ønske om at undgå en alt for skematisk opbygning.<sup>24</sup>

– *Violsælgersken* er det første digt i *Fribytterdrømme*, der har et socialt – og tillige et menneskeligt – indhold. Digtets jeg prøver at

berolige sin dårlige samvittighed over for den fattige kvinde, der vil sælge en viol, ved skyndsomst at give hende en mønt.<sup>25</sup> Senere erkender han, at han har krænket hendes stolthed ved ikke at tage imod violen. Det stemmer med digtets idé, at her ikke er nogen »iscenesættelse« af kvinden – og i det hele taget ingen ekspressionistiske træk.<sup>26</sup>

De tre sammenhørende digte *Morgen*, *Middag* og *Aften* er først og fremmest en veloplagt beskrivelse af København, i *Middag* stigende til et ekspressionistisk farveorgie. Men midt i denne beskrivelse er der anbragt en proletardreng, som hverken er tragisk eller komisk, men sund, vågen, energisk. Et socialt perspektiv antydes i sidste strofe af *Morgen*, hvor drengen siges at forene »Gydens / kyniske og hundske Frækhed« og »den åbne Gades / asfalt-lette, raske Kækhed« – og i sidste strofe af *Aften*, hvor han som piccolo ses i modsætning til de berusede personer, der bevæger sig gennem det københavnske forlystelsesliv.<sup>27</sup>

Når man læser digtet *Til Tegneren Anton Hansen*, bør man huske på, at det er skrevet til en udpræget socialt tænkende og arbejdende kunstner. Digtet forsøger i ord at gengive et indtryk af Anton Hansens kunst. Og der er da også glimt af et socialt synspunkt, som i linjerne: »Rudernes glansløse Blik skal i Stumhed fortolke, / at Hjertet er dødt i de fattigdomsgulnede Gader.« Men det er også kun glimt. Slutningen viser klart, hvad der har den største interesse:

Rødt flammer op! Er det Blod? Er det Oprørets Fane,  
der føres i fejende Blæst gennem fattige Gader?  
Grønt ætser frem som et spottende Forår, der lader,  
som om man lidt Liv i det giftige grønne kan ane.

Rødt flammer hadefuldt op som i vilde Protester;  
men grønt ætser skadefuldt frem som ved giftige Fester.

Farverne og kunsten er det vigtigste – og så kan det såmænd godt virke lidt revolutionært ved siden af.

Vi kan nu overskue opstillingen af de tretten digte i *Fribytterdrømmes* anden del. Der er først seks æstetiserende digte, uden noget socialt

sigte. De giver litterært iscenesættende billeder af forskellige af samfundets outsiders. Det sidste af de seks er mere realistisk end de andre. Herefter følger som midtpunkt *Landet Atlantis*, der gør en slags revolution til forudsætningen for en kunstnerisk fornyelse. I de seks sidste digte er det æstetiske stadig det vigtigste. Men den litterære iscenesættelse er næsten forsvundet, og de er i det hele taget mere realistiske. Det er nu overvejende rigtige proletarer og ikke samfundssnyltere, der er tale om. Sociale synspunkter mærkes af og til.

De tolv digte, der udgør samlingens tredje del, er langt fra nogen homogen gruppe. Man kan dog bemærke, at digterens jeg træder betydeligt stærkere frem end tidligere. (Det jeg, der optræder i første del, er fribytteren, som i det højeste er en side af Tom Kristensens personlighed; i anden del er der kun sjældent et lyrisk jeg.) Der er nu i højere grad tale om personlig lyrik.

En række af digtene udtrykker et vældigt livsmod, solskinshumør, begejstring for kvinder og alkohol. Digteren kan tilsyneladende med rette tale om »mit lune Lykkesind« (*Humør*). Men der er antydninger nok af, at denne stemning ikke er konstant. Det samme digt begynder: »I Dag er jeg en Mand / med en vældig Frakke på«, etc. »I Dag« – men altså ikke altid. Tilsvarende hedder det i *En Purpurprik*: »Jeg er så lykkelig i Dag, / jeg går i Glædesdille«; men her kommer der en utvetydig tilføjelse: »I Dag er jeg så dejligt fri / for Reflexionens Tandbid«. Denne dobbelthed findes allerede i *Som en Clown* – –, det første af de tolv digte. Det begynder: »Som en Clown, der har malet med hvidt og med sort / sit Ansigt i to Hemisphærer, / er vor komiske Jord, når den hvirvler sig bort / og ødsler det Liv, som den nærer.« Digteren søger tilflugt hos solen<sup>28</sup> og livet. Tilflugt mod hvad? Det fremgår klart, at det også her er refleksionen, han kæmper imod: »Når så dystert I nages af ukæmpet Strid / og frygter for Sygdom i Larmen, / slår I Vinduet op for den vandrende Tid / og daser med Solskin i Karmen.«

Denne modsætning mellem livsglæde og refleksion er vel ikke helt uden sammenhæng med en anden modsætning, mellem elskov og kyskhed. Kyskheden og refleksionen sættes endvidere i forbindelse med digterens filologiske studier. I *Filologisk Kærlighed* er problemet, at erotikken forstyrrer hans sjælefred. Han har indladt sig med »en



lille Slumretøs«, »en Nattesviretøs«, og det er blevet en betænkelig sag, fordi: »Hos mig blev det til Elskov. / For hende var det Fag.« Filologien skal hjælpe ham over dette, gøre ham »tør og klog«. Efter dette sted synes der imidlertid at ske en udvidelse af synspunktet, så at det ikke blot er et spørgsmål om erotik eller ej, men om stemninger contra saglighed. Str. 10 lyder: »thi Facta er som Rensning / for stemningspløret Aand. / Der findes megen Helse i / et engelsk Lexicon«. Digtets holdning balancerer fint mellem det erotiske og det »filologiske« standpunkt.<sup>29</sup>

Samme motiver genfindes i *Løse Rytmer*, der har undertitlen »Til min Ven Emil Bønnelycke (1915)«. Tom Kristensen ser her tilbage til den lykkelige, stemningsprægede tid, da han og Bønnelycke, »Sorgløse som Giganter«, levede i en tilstand af »spraglet Dille«. Nu er det imidlertid, som str. 3 siger, blevet anderledes: »Mon jeg er blevet gammel og filologisk mæt / det År eller to, som er gået siden sidst, / siden sidste Gang vi mødtes og sprælsk, spendabel let / gik ad alle vilde Veje, som vist endte på din Kvist; / men sidenhen er Bunden på Tønden slået ud / og nysselige Facta vældet ud som Vand fra Tud.« Her stilles filologi og fakta igen over for den ungdommelige livsappetit, men denne gang tages der klart parti for den sidste. Det erotiske motiv kommer også ind gennem str. 4's bemærkning om, at »Filipenser tyder på for lidt af Kærlighed.«

I det derefter følgende *Min Pibe* taler digteren om sin »Mangel på Passion« og mener, at skæbnen har holdt ham for nar, »hvad angår heftig Elskov«. Str. 3 antyder, at han også her ser sig selv som filolog: han går tur om natten »for at lufte gammelt Støv, / som har samlet sig i Hjernen / under Dagens Tyggen Drøv«.

*Min Pibe* indledes med de ofte citerede linjer: »Jeg er kun en lille Digter, / halvt en Tænker, halvt en Nar«. Det er netop som tænker og nar, vi har set det lyriske jeg i digtene i tredje del af *Fribytterdrømme*. Refleksion og uhæmmet livsudfoldelse, »spraglet Dille«, er de magter, der kæmper i ham. Og digtene bekræfter jo på en måde, at det bl.a. er denne modsætning, der gør ham til digter. Det er da ikke så underligt, at tredje dels æstetiske programdigt, *Chrysantemum*, bygger på noget af samme kontrast. Digteren regner sig her til »Reflexionens dybe Sjæle«, men samtidig opstiller han en æstetik, hvis princip er det lunefulde og uberegnelige. Og denne æstetik svarer til den forvirring,

som alkohol har frembragt i hans hjerne. Dette er da i teorien ren ekspressionisme: kunsten skal være et udtryk for det indre kaos. Men som man har bemærket,<sup>30</sup> modsiges programmet af digtets egen form:

Jeg er selv en sådan Skaber  
af en digterisk Kardæsk.  
Linjens Renhed efteraber  
helst jeg i en Arabesk.<sup>31</sup>

Ja, jeg kaster hen i Klatrer  
det, som andre pensler ud.  
Klatten andagtsfuld jeg skatter.  
Dette er det første Bud.

Men en sådan modsætning mellem en afklaret form og et kaotisk indhold eller program er, som vi har set, ikke noget usædvanligt hos Tom Kristensen.

Som helhed spiller de ekspressionistiske former en mindre fremtrædende rolle i denne tredje del af digtsamlingen end i de to første. Det er ikke overraskende, at de især optræder i forbindelse med de optimistiske og livsbekræftende stemninger. Det gælder både farvedyrkelsen (*Som en Clown* - -, *De røde Flag*) og legen med ord og lyde (*En Vise om mikroskopiske Drankere*, *Landsknægtvise*).<sup>32</sup> Også den metriske form har ofte en vis overensstemmelse med indholdet. Man kan eksempelvis nævne de bredt flydende rytmer i digtet til Bønnelycke og den enkle, stramme strofeform i *Filologisk Kærlighed* og *Min Pibe*.

Kompositionen i tredje del er mest en komposition over modsatte stemninger. Der kan dog også gøres nogle bemærkninger om digtenes rækkefølge. *Som en Clown* – – er utvivlsomt valgt som indledning, fordi de to modsatte former for livsfølelse her stilles så tydeligt op over for hinanden. Det kan ikke være tilfældigt, at afdelingen slutter med *Løse Rytmer* og *Min Pibe*. *Løse Rytmer* viser, at forholdet mellem det »livsglade« og det »filologiske« standpunkt i hvert fald i nogen grad er af kronologisk art: digteren befandt sig et eller to år tidligere på det første, men er nu nærmere ved det sidste. Og det er dette, der med *Min Pibe* får det sidste ord.<sup>33</sup>

*Fribytterdrømmes* fjerde del består af seks digte. En nærmere undersøgelse viser, at der er tale om en velkomponeret cyklus.

*Til en Ven* skildrer et menneske, der trods anspændte nerver og »Sindets Stigen og Falden« fuldt ud har herredømme over sig selv. Han forener moderne higen og klassisk ro. Og han forener »et Smil fra Rococoens Hoffer / med Tankens ironiske Søgen / hos skeptiske, grå Filosofer« – hvilket formentlig vil sige, at hans ateisme – eller i hvert fald tvivl om Guds eksistens – ikke forhindrer ham i at føle en rolig livsglæde. Digtets formuleringer implicerer i nogen grad, at det ikke er alle, der kan klare dette; det hedder således i str. 3: »aldrig ørkesløst vil du / i synkende Stemning forbløde«. <sup>34</sup>

*Atheisten* handler om en af disse skeptiske filosoffer, nemlig Spinoza. Det viser ligeledes en mand, der føler ro, selv om han ikke kender til Gud. Der tales om »hans Latters ironiske Klang« som i det foregående digt om »Tankens ironiske Søgen«. Og her er det endda gjort meget tydeligt, at denne ro i gudløsheden ikke er hvermands sag. Ateisten forskrækker de småborgerlige omgivelser, og først når han er gået forbi, falder de igen til ro: »Naboer ryger på Pibe / og føler sig hjemme hos Gud«. Det er en finhed, at denne småborgerlige verden trods alt delvis er set i et sommerligt poetisk lys. Efter at ateisten er gået forbi, kan folk »gå ud under sommerhvid Hyld. / Og Juniaftenen hælder / bag Småhavers hviskende Skrud«. Herigennem antydes det, at der kunne være noget at længes efter fra den ensomme ateists standpunkt. Det giver digtet en større spænding.

For at forstå *Atheistens* sammenhæng med de følgende digte må man lægge mærke til, at det foregår ved solnedgang. –

*Skumring* er et af Tom Kristensens vanskeligste digte og kræver en meget nøje betragtning. Der synes at være et kronologisk forløb, så at mørket tiltager gennem de fire strofer.

Str. 1 lyder:

Mørket bliver tungt under Løvet,  
og man glemmer Dagen, når den dør.  
Endnu flakker glimtende Kastanjens  
Blomster med en Flig af Dagens Slør.  
Endnu kan vi ofre af Lykken  
en rococospinkel Drøm, men så Slut,

og vi stemmer derfor alle sagte Streng,  
spiller Vals et skumrende Minut.

Der er en stærkt understreget modsætning mellem dag og nat. Mørket er tungt, men dagen er let («en Flig af Dagens Slør», »en rococospinket Drøm«). Den ensartede sætnings-begyndelse kunne tyde på, at der er en sammenhæng mellem kastanje-blomsterne og den rokoko-spinkle drøm. Af lykken og dagen (som hører sammen) er der kun en rokoko-spinkel drøm tilbage, og der er derfor ikke andet at ofre. Hvis man ikke sætter drømmen i gang nu, er der ingen mulighed for at opleve den. Oplevelsen af drømmen forudsætter det såkaldte »offer«. Drømmen realiseres gennem en vals, der bliver spillet og som varer et minut.

Str. 2 bekræfter en af de formodninger, vi har fremsat:

Sagte Vindens Sus gennem Løvet  
nusler melankolsk med ingenting.  
På en nattedoven Himmel Månen  
som en Fisk med Halen slår sit Sving.  
Endnu lyser natblege Guder  
i rococospinkel Drøm gennem Lund,  
eller mon det stadig glimter fra Kastanjens  
Blomster, endnu glippende i Blund.

Der *er* en sammenhæng mellem drømmen og kastanje-blomsterne. Det synes nu at være et spørgsmål om virkelighed eller illusion. Eksisterer de »natblege Guder«, eller er det i virkeligheden bare kastanje-blomster, man ser? De to første linjer antyder måske, at spørgsmålet skal besvares i skeptisk ånd.

Grundlaget for en sådan skepsis styrkes i str. 3:

Gennem en Allé blafrer Kjoler,  
flakker op og dør som Ild i Blæst.  
Danser Livets Kvinder i de lyse  
Dragter ved de døde Guders Fest?  
Skygger formes hvide på Flugten  
i rococospinkel Drøm til en Då;



Dåen springer, splittes som til Hestemanker.

Fauner hvisler spodsk i hule Strå.

Alting kan forvandles til alting. Kvinderne, der danser (valsens fra str. 1), er vel identiske med kastanje-blomsterne fra str. 1 og 2: deres lyse kjoler »flakker« ligesom blomsterne. Faunerens spot gælder forsøget på at finde mening i det hele. Hvis der findes guder, er de »døde«, fjerne, uden evne eller vilje til at oplyse mennesket.

Str. 4 giver konklusionen:

Fyrretræets tungt sorte Klatter

duver sagte frem som Ø ved Ø.

Poplen rager med en mager Odde

ud på Himlens månegustne Sø.

Toner der en Sang fra mit Hjerte?

Er rococospinkle Drømme forløst?

Intet ved jeg. Fremmed er mig dette Mørke.

Nattens Guder smiler ominøst.

Den sidste linje her er en varieret gentagelse af tredje strofes sidste linje. Nattens guder er identiske med faunerne. De smiler fjernt og ildevarslende og fortæller ikke mennesker noget om livets mening. I l. 7–8 synes problemet at være religiøst, men det har nær forbindelse med spørgsmålet om en digterisk-menneskelig forløsning (l. 5–6).

Trods fortolkningens usikkerhedsmomenter synes det klart, at digtet handler om et menneske, der ikke som personerne i *Til en Ven* og *Atheisten* kan klare mørket, ensomheden og gudløsheden uden angst. Afstanden fra *Til en Ven* markeres ved rokokobegrebets tilbagevendelse.<sup>35</sup>

– *Skumringslegende* er mindst lige så pessimistisk som *Skumring*, men dets tankegang er enklere. De døde bliver vækket om natten, hvilket betegnes som »hjørteløst«. Men de er alligevel heldigere stillet end de levende, fordi de i nattens løb bliver dræbt igen: »Så dræbes, så dødes hver Død påny, / og ikkun de Levende lider. —«

*Telefonråde* rejser som *Skumring* spørgsmålet om den forløsning, der kunne være resultatet af en virkelig forståelse af tilværelsen.

Str. 1 siger, at der er »Sange, som aldrig kan fødes«, og hvis »Sjæl er

den uskabte Form«. De kan forsvinde, men kommer igen i stadig samme form. De »kan synges, dog ej synges ud«. Der er altså tale om et eller andet, som digteren ønsker at udtrykke i ord, men som han trods alle bestræbelser aldrig når frem til at give en fuldbåren form.

Str. 2 forklarer, hvad det er: »Instrumentet [telefonrådene] deroppe mod Himlen / kunde nynne, skønt manglende Bund, / kunde lulle hver hidsende Gåde / og hver virkende Hjerne i Blund. / Og Jaget i Tankernes Vrimmel, / deres Kamp for at formes i Ord / blev da stilnet af tyssende Tråde, / af det evige, vuggende Surr.« Det synes at være selve meningen med livet, digteren prøver at udtrykke, men når han ikke kan, må det være, fordi han ikke har nogen løsning på gåden. Den uro, sjælen føler, kan telefonrådenes musik ikke fjerne, kun dæmpe. Når telefonrådene siges at mangle bund, skal det utvivlsomt foruden den direkte betydning indføre tanken om det tomme rum som en forklaring på den indre uro. Det er bemærkelsesværdigt, at forklaringen på tilværelsen og denne forklarings verbale udtryk i den grad glider sammen. Men det er det samme, der ligger i de to linjer af *Skumrings* str. 4: »Toner der en Sang fra mit Hjerte? / Er rocospinkle Drømme forløst?«

Str. 3 bekræfter, at telefonrådene kun midlertidigt kan neddæmpe sjælens uro, og gør digtet åbenlyst personligt ved i slutningslinjerne at indføre det lyriske jeg: »det dirred som Skarer i Rummet / – nogle jagende Sjæle – som min«. <sup>36</sup>

*Fribytterdrømmes* sidste digt, *Til min Ven Helge Bangsted*, er præget af en mere optimistisk stemning, og denne stemning er knyttet til den tidlige morgen. De fire første linjer af str. 1 (gentaget i str. 6) lyder: »Nætternes Vandring gik frem og tilbage / som et Pendul. Det var Livets Sekund. / Vidste vi dengang, at det var en Gave, / som af den nattavse Gud blev os undt?« Udtrykket »den nattavse Gud« minder om de »natblege Guder« eller »Nattens Guder« i *Skumring*. Men mens guderne i dette digt var fjerne, spotske og udeltagende, er der nu tale om en mere imødekommende gud, som skænker en gave, der foreløbig meget bredt betegnes som »Livets Sekund«. (Ordet »Gud« dækker sikkert her ikke over noget kristeligt, men er et udtryk for et mere eller mindre vagt begreb om en magt, der ligger i eller bag tingene.)

Digtets fire sidste linjer røber, hvad denne gave egentlig består i:

»Timen før Larmen og Timen før Stormen / atter skal hvirvle og svinge os rundt, / gav os dog Føling med Evighedsformen. / Fatted vi den i et enkelt Sekund?« »Evighedsformen« – det er måske ikke noget egentlig metafysisk, men går dog i hvert fald på en intuitiv, måske kun momentan, forståelse af meningen med det hele. Når man tænker på den rolle, fart og farver og voldsomme begivenheder spiller i bogen, er det dog værd at mærke sig, at *Fribytterdrømmes* digter aldrig er nærmere en virkelig forståelse af livet end i denne blege, tyste morgentime.<sup>37</sup>

– Det har da vist sig, at der er tale om en cyklus med et klart motiv: et forsøg på at forstå verden og i forbindelse hermed et forsøg på at nå frem til en harmonisk livsfølelse. De to første digte udtrykker beundring for andre, der evner at forene gudløshed med ro i sjælen. Midterafsnittet, de tre næste digte, er mere pessimistisk. Det første og det tredje af disse digte skildrer jegets egne, forgæves forsøg på at finde vej til forståelse og harmoni. Det andet, *Skumringslegende*, er udtryk for et mere generelt sortsyn, der ikke er knyttet til en bestemt person eller en bestemt årsag. Det har kun en stemningsmæssig sammenhæng med de to andre. Endelig vinder jeget i cyklus'ens slutdigt en intuitiv, harmonisk livsfølelse, der – efter de anvendte udtryk at dømme – står ret fjernt fra den intellektuelle skarphed hos vennen og filosofen i de to første digte. Præget af cyklus understreges af, at de fire midterste digte er henlagt til skumringen, mens gennembruddet i det sidste foregår i den tidlige morgen. Det første af de seks digte står uden for denne sammenhæng.

De ekspressionistiske virkemidler er trængt i baggrunden i denne del. Der kan dog peges på enkelte ting, især i *Skumringslegende*, men det er en mørk og dyster ekspressionisme, der her optræder, helt anderledes end den glade farve- og lyd-dyrkelse i andre digte. To citater kan belyse forskellen. I *Rio Janeiro* hedder det: »Jeg tror på spraglede, springende Toner, / rødt, hvidt og lilla, grønt, gult og blå; / jeg tror på alt undtagen på gråt« – og i *Til min Ven Helge Bangsted*: »Gråt sang i gråt og i kobalt og blå«.

Vi kan nu overskue de fire dele af *Fribytterdrømme*. Allerede i første del, de egentlige fribytter-digte, vakler fribytter-holdningen, som er en sorgløs accept af alle tilværelsens sider og en tro på drømmens

skabende magt. Tvivlen på denne holdnings bærekraft er stærkest henimod slutningen af første del, der således alt i alt kun med store forbehold kan anses for et udtryk for tro på den. I *anden* del føres fribytter-holdningen, i vulgariseret form, over i skildringen af andre mennesker, en række af samfundets udskud. Den får her karakter af en markeret æsteticisme, som imidlertid på et vist tidspunkt ikke mere kan bære. Der kommer et tilløb til et realistisk gennembrud, og herefter blandes æsteticismen med glimt af et socialt og medmenneskeligt standpunkt. I *tredje* dels mere personlige digte får den livsglade, forsonne, erotisk opstemte fribytter-holdning en ny modspiller: en reflekterende, anti-erotisk, »filologisk« livsfølelse. Og det er denne, der får det sidste ord. Digtene i *fjerde* del er lige så personlige som dem i tredje del, men på en anden måde. Fribytter-holdningen er forsvundet. Hvad det nu drejer sig om, er at finde en livs- og verdensopfattelse, der kan give sjælen ro. Og fjerde del får i modsætning til de tre første en klart positiv slutning.

Den lyse tro på fribytter-holdningens bærekraft, der kommer til orde i indledningsdigtet *Fribytter*, bekræftes således kun i samlingens tre første dele – og her endda kun delvis. Alle tre dele udtrykker på forskellig måde tvivl om fribytter-holdningens – og dermed implicit om den ekspressionistiske kunsts – gyldighed. Det kan opfattes som et resultat heraf, at denne holdning i fjerde del er forsvundet. Den forløsning, der opnås i bogens sidste digt, finder sted i et helt andet sjæleligt landskab.

Konklusionen af alt dette er, at den ekspressionistiske digtsamling *Fribytterdrømme* i sig rummer en slags reaktion mod ekspressionismen – ligesom den ekspressionistiske roman *Livets Arabesk*, der udkom året efter.

Det ville på forhånd være urimeligt at tro, at de fire dele af *Fribytterdrømme* svarer til fire faser af Tom Kristensens udvikling som lyriker. Men da det er hans debutsamling, kunne man tænke sig, at den alligevel – på tværs af inddelingen – afspejler de forskellige stadier, han har gennemløbet indtil 1920. For at blive klar over, om dette er rigtigt, må man inddrage alle tilgængelige oplysninger om de enkelte digtes tilblivelsestid og undersøge, om Tom Kristensen har skrevet andre digte før udgivelsen af *Fribytterdrømme*.



Vi vil først samle oplysningerne om, hvornår de enkelte digte er skrevet. Materialet er begrænset, men det er dog muligt at nå visse resultater.

I *Aabenhjertige Fortielser* skriver Tom Kristensen, at han i 1915 »havde en lille klump digte liggende som »Portræt«, »Hans Højhed«, »Og det var Arthur med blanke laks«, »Filologisk kærlighed« og andre, samt nogle digte for sartere gemytter som »Skumring« og »Som en clown — —«, og det var min agt med tiden at udgive dem under titlen »Fyrretyve digte« med mottoet:

*Jeg har ingen store sorger,  
men saa mange, mange smaa,—  
aah, saa irriterende mange  
og saa irriterende smaa.«<sup>38</sup>*

Det er nu blevet muligt i nogen måde at kontrollere disse udtalelser. I EP findes en notesbog med titlen *De fyrretyve Digte* og det nævnte motto, til hvilket der er føjet dateringen »Skrevet i Vigerslev Allé / engang i 1913«. Det rummer i alt 17 digte, hvoraf de 15 genfindes i *Fribytterdrømme*.

Det er klart, at denne notesbog er af væsentlig betydning for forståelsen af den unge lyrikers udvikling. For at få det fulde udbytte af den må man imidlertid tage forskellige forhold i betragtning: 1. Bergstrøm-Nielsen omtaler den i sin registrant som »Notesbog med digte fra 1913 til 1917«. Hertil er at sige, at 15 af de 17 digte i notesbogen er daterede, alle med datoer fra årene 1913–17. To af dem, *Portræt* og *Folkevisen*, er ikke daterede og er først trykt i *Exlex* i 1919 og 1920. 2. det er givet, at digtene i den form, notesbogen giver, i det store og hele er (måske ændrede) afskrifter efter ældre udkast, kladder eller manuskripter. Herom vidner to ting: for det første er flere af dateringerne omtrentlige, for *Skumring* således »Foråret ell. Sommeren 1916«, for et digt med titlen »Meditationer / over / en Pige, som ikke er hjemme, en Trappengang / og Chopin« »vistnok i Foråret 1913«; for det andet er rettelserne som oftest af ringe omfang, i modsætning til de tilfælde, hvor vi står over for virkelige udkast (jfr. senere analyserne af udkastene til *Stjærner* og *Vindruer* og *Nyhavn*). Om tidspunktet for afskrivningen af disse digte kan man strengt taget ikke sige andet end,

at det tidligst er i 1917, men det er selvfølgelig rimeligt at gætte netop på 1917. 3. af de seks digte, Tom Kristensen nævner på det citerede sted i *Aabenhjertige Fortielser*, findes kun de fire i notesbogen; *Hans Højhed* og *Som en Clown* – mangler. Det er ikke helt let at give en rimelig forklaring herpå. Det korrekt citerede motto tyder på, at digteren har haft den gamle notesbog for sig under udarbejdelsen af det pågældende erindrings-kapitel. Som vi nærmere skal omtale, er en del blade revet ud af notesbogen, men der kan ikke være tvivl om, at dette må være sket på et tidligt tidspunkt, inden udgivelsen af *Fribytterdrømme*. Det er umuligt at forestille sig, at digteren i slutningen af 1950'erne skulle sidde og rive blade ud af det gamle hæfte. Forklaringen må vel være, at han har ment at huske, at de to nævnte digte var skrevet senest 1915.

Efter disse indledende bemærkninger kan vi gå over til en nærmere redegørelse for notesbogen. Spørgsmålet om dateringerne vil dog først blive taget op lidt senere, når vi samler de oplysninger, vi har om tilblivelsestiden for de enkelte digte i *Fribytterdrømme*.

Efter et blad med titlen *De fyrretyve Digte* og et blad med mottoet er et blad revet ud. Derefter følger et blad med betegnelsen »Mit Livs Legende«, titlen på digtsamlingens første del.<sup>39</sup> Denne del rummer nu i rækkefølge disse digte: *Jeg er så lykkelig i Dag* (= *En Purpurprik*),<sup>40</sup> *Filologisk Kærlighed*, *Min Pibe* (herefter 1 blad revet ud), *Vordingborg*. Herefter de to digte, der ikke blev optaget i *Fribytterdrømme*: *Meditationer over en Pige*, etc. og *Den gamle Studiegård*. I det første ringer jeget på hos en pige, han kender, men der er ingen reaktion. På trappen kan han ikke høre andet end en violin, der melankolsk spiller Chopin, og digtet munder ud i, at hans egen stemning glider sammen med violinspillet – den virkning, som musikken så ofte får i Tom Kristensens senere digtning. I *Den gamle Studiegård* sidder han på universitetet og keder sig; kun to momenter er oplivende: det nedfaldne efterårsløv udenfor og en solstribе, der former en krans om det mørke hoved på »en lille Hverdagspige«. De to digte er ret ubetydelige, traditionelle i formen og lidet opsigtsvækkende i indholdet. Det skal bemærkes, at begge er meget tidlige, daterede henholdsvis »vistnok i Foråret 1913« og »20/9 1913«.

Efter denne første del er 1 blad revet ud. Det dernæst følgende blad har betegnelsen »København / Digte«, titlen på anden del. Herefter

kommer, med *Parkdigte* som fællestitel, de to digte, der senere kommer til at hedde *Skumring* og *Parken*. *Skumring* er her endnu langt fra den raffinerede, sikkert fastholdte form, som digteren senere finder frem til, og desuden er det endnu mere dunkelt. *Parken* er derimod nær ved sin endelige form, når der bortses fra, at den senere medtagne str. 4 er overstreget. Efter disse to digte er mindst 8 blade revet ud. Og så følger endnu fire digte, der alle kun har mindre afvigelser fra *Fribytterdrømmes* tekst: *Portræt*, *Folkevisen*, *Chrysantemum*, *De røde Flag*. Herefter findes titler på nogle planlagte digte: »Sommer på Strøget«, »Digteren ældes«, »I Sol / tilegnet den frie Ungdom«.

Efter denne anden del er 2 blade revet ud. Det dernæst følgende blad har betegnelsen »Rejse-fantasier«, titlen på tredje del. Herefter kommer *Ringene*, *Gangspilsvise* (med undertitlen »Det forrige Motiv gentaget«), *Golden Gate*.<sup>41</sup> Herefter følger 4 ubeskrevne blade.

Efter denne tredje del følger et blad med betegnelsen »Typer«, titlen på fjerde del. I denne del er der kun et digt, *Atheisten*, hvis tekst i to henseender er forskellig fra den senere; for det første er den endelige form stilistisk helt anderledes gennemarbejdet, for det andet mangler den tidlige udgave str. 4 med det egentlige, meget effektfulde billede af Spinoza.

Efter fjerde del følger et blad med titlen på endnu et planlagt digt, »Rio Janeiro, hvor jeg aldrig har været og sikkert aldrig vil komme«. Dette digt måtte naturligt høre hjemme i tredje del, »Rejse-fantasier«.

– Vi kan da konstatere, at Tom Kristensen allerede på det tidspunkt, da notesbogen fik den form, den nu har (måske i 1917), har haft planer om en rigt varieret digtsamling i fire dele. Men dels stod disse fire deles særart åbenbart ikke helt klar for ham, dels var han endnu langt fra at kunne udfylde rammerne.

Det er interessant, at *De fyrretyve Digtes* første del skulle have været af åbenlyst selvbiografisk karakter. Derved placeres samlingen klart i digterens udvikling. I 1914-notaterne i *Aage Veeg* planlægger han som nævnt et forfatterskab om sig selv, og endnu i den tidligste fase af arbejdet på *Livets Arabesk* (ca. 1919) opererer han med en subjektiv jeg-form. Med *De fyrretyve Digte* er vi mellem disse to punkter. I øvrigt kan det bemærkes, at de fleste af digtene fra denne samplings første del gik over i *Fribytterdrømmes* tredje del, som jo er nærmere ved det subjektive end de tre andre dele.

Begrebet københavnerdigte er ret vagt i *De fyrretyve Digte*. Digte, der senere bliver placeret blandt outsider-digtene, står her sammen med andre, der finder deres naturlige plads i *Fribytterdrømmes* tredje og fjerde del.

Af de femten digte, der overføres fra *De fyrretyve Digte* til *Fribytterdrømme*, placeres 3 i dennes første del, 2 i anden del, 8 i tredje og 2 i fjerde. Når hertil kommer, at de to digte fra 1913, der ikke blev medtaget i *Fribytterdrømme*, begge er af personlig art, ser vi klart, at forfatteren af *De fyrretyve Digte* endnu var langt fra den objektivering, som han senere søgte i den ekspressionistiske form, og som *Fribytterdrømme* i ret høj grad er præget af.

Når vi nu skal se på de enkelte digtes tilblivelsestid, er det klart, at de oplysninger herom, som vi har fra *De fyrretyve Digte* og andre manuskripter, må anses for langt mere pålidelige end Tom Kristensens egne senere udtalelser, hvoraf nogle i øvrigt er notorisk urigtige. Ud over notesbogen findes i EP daterede manuskripter til endnu to af digtene i *Fribytterdrømme*, *På Tvangen* og *Det blomstrende Slagsmål*. I de tilfælde, hvor dateringerne stammer fra EP, vil dette blive angivet.

*Fribytter* er skrevet i 1920 som det sidste af alle bogens digte og formet som et programdigt, der skulle kunne dække holdningen i (en del af) de øvrige.<sup>42</sup> Det synes forøvrigt, som vi har set, at indeholde hentydninger til *Ring* og *Drømmen om Adén*, muligvis også *Itokih!*.<sup>43</sup> *Ring* er skrevet 11.4.1917 (EP). *Rio Janeiro* optræder som titel uden digt i *De fyrretyve Digte* og skulle da ikke kunne være ældre end 1917; iflg. Tom Kristensens egne oplysninger er det fra 1914 eller 1915.<sup>44</sup> *Golden Gate* er skrevet 14.11.1915 (EP). *Itokih!* er skrevet 1919 eller 1920.<sup>45</sup> *Gangspilsvise* er skrevet 11.4.1917, samme dag som *Ring* (EP).

*På Tvangen* er skrevet 13.1.1920 (EP). *Portræt*, *Folkevis* og *Hans Højhed* hævdes at have foreligget senest 1915.<sup>46</sup> De to første er med i *De fyrretyve Digte*, men er udaterede. *Det blomstrende Slagsmål* er skrevet 30.12.1919 (EP). *Landet Atlantis* må på grund af revolutionsmotivet og det påviste slægtskab med en (udeladt) passage i *Li-vets Arabesk* skønnes at høre til bogens seneste digte. Det samme gælder formentlig *Til Tegneren Anton Hansen*, der også taler om et blodigt oprør.



*Som en Clown* — er skrevet senest 1915,<sup>47</sup> *En Purpurprik* 2.4.1917 (EP), *De røde Flag* 15.4.1917 (EP), *Chrysantemum* 14.4.1917 (EP).<sup>48</sup> *En Vise om mikroskopiske Drankere* angives blot at være blevet til »under første verdenskrig«.<sup>49</sup> *Landsknægtvise* er et af Tom Kristensens tidligste digte, måske allerede fra 1911.<sup>50</sup> *Filologisk Kærlighed* er fra »Foråret 1915. / men reconstrueret 25/3 1917« (EP).<sup>51</sup> *Vordingborg* er »Skrevet i Juni 1916 / over Oplevelser fra 1914 og 15« (EP).<sup>52</sup> *Parken* er skrevet 13.11.1915 (EP). *Løse Rytmer* er som nævnt i selve teksten fra 1915. *Min Pibe* er skrevet 13.11.1915 (EP).<sup>53</sup>

*Atheisten* er i sin første form fra 1915 (EP), *Skumring* fra »Foråret ell. Sommeren 1916« (EP).<sup>54</sup>

Disse oplysninger må nu sættes ind i en større sammenhæng. Tom Kristensen har selv i artiklen »Den unge Lyrik og dens Krise« meddelt, at han i årene 1911–13 »skrev slemme Naturdigte, oven i Købet i en knortet Sonetform, som jeg for at redde Æren kaldte uregelmæssige Sonetter. De var uhyggelige«. Den litteraturhistoriske placering af disse tidlige naturdigte antyder Tom Kristensen selv sammesteds: »Forud for den moderne Lyrik ligger en meget stærk Naturlyrik som et højt Bakkedrag og nedenfor et uhyre Dalstrøg med Epigoner. Naturlyriken har aldrig staaet højere end med de Digtere, der i disse Aar [skrevet 1925] fylder 50 og 60, og jeg behøver blot at nævne Navne som Sophus Claussen, Holstein, Jeppe Aakjær, Thøger Larsen, Johs. V. Jensen for at bevise Rigtigheden af denne Paastand.«<sup>55</sup> Man kan slutte, at Tom Kristensen i naturdigtene har været en epigon af 90'ernes og århundredskiftets lyrikere. Ingen af disse digte blev naturligvis optaget i *Fribytterdrømme*. Et par stumper af dem er dog bevaret.<sup>56</sup>

Den fornyelse, der skete, omtales også i »Den unge Lyrik og dens Krise«. Den har ifølge denne fremstilling to sider: 1. man lod storbyen (København) afløse naturen som lyrikkens emne. 2. man accepterede den tanke, at alt er smukt. Det var Frithiof Brandt, der tilskyndede Tom Kristensen til at digte om København. Det var Walt Whitman, der forkyndte ideen om altings skønhed. Det er disse to, der står bag det gennembrud i Tom Kristensens digtning, der fandt sted i 1914. For ham var der imidlertid en sammenhæng mellem de to sider af fornyelsen: »Fornyelsen kom da til at ligge i, at Storbyen skød op i Lyriken. Walt Whitmans Program: »Alt er smukt« maatte føre til, at

Københavnerne ikke mere kørte med Tog til Klampenborg for at blive inspirerede, men blev paa Vesterbrogade.«<sup>57</sup> Man kunne skrive om København, fordi man ikke længere krævede skønhed i traditionel betydning af sit emne.

Vi har et samtidigt dokument, der bekræfter denne fremstilling. Det er det tidligere omtalte foredrag om bydigtning fra september 1914. Dette manifest har krav på en nærmere gennemgang, og dets synspunkter må sammenholdes med digtene i *Fribytterdrømme*.

Tom Kristensen begynder med at sige, at grunden til hans interesse for at skrive om København er psykologisk: et ønske om at forstå sig selv og andre mennesker, der lever i København: »Jeg er stor tilhænger af milieu-skildringen. Milieuet bidrager sit til at belyse folk psykologisk. Det er for mig, som om jeg bedre forstod folk, når jeg kendte de stuer, de levede i, hvor de gik op og ned, hvilke udsigter, de havde og om de havde elektrisk lys eller petroleum. Det er altså fra et rent psykologisk standpunkt, jeg har erklæret København min kærlighed, det er for at lære at forstå for det første mig selv – og derefter måske at kunne opnå at begribe et glimt af mine omgivelser, at kunne lære mine omgivelser at kende, når de er i skjorteærmer.« Han tilføjer, at disse tanker jo er kendt fra Taine og Zola, men at han fremfører dem, fordi de er nye for ham selv.

I det følgende afsnit, foredragets hovedafsnit, sammenkæder digteren tre tanker: 1. han hævder, at han selv har natursans, men at denne natursans er sans for byen. 2. han mener, at de »rigtige« naturdigtere kun har kunnet give en overfladisk skildring af byen. 3. han hævder, at det er skønhedsbegrebets ophævelse, der har givet grundlaget for den nye sans for byen:

Mit foreløbige emne er altså det København, som<sup>58</sup> ligger mellem Hellerup og Valby, en skat, som alle forfattere er enige om, endnu ligger urørt. Knud Hjortø mener i »Digtere i forhør«, at det måske kommer af, at disse unge københavnere, vi,<sup>59</sup> den anden generation, som vore kære jyder har dømt som umulig<sup>60</sup>, ikke har natursans.<sup>61</sup> Jeg skal villigt indrømme, at min farvesans har større indflydelse på mig end ren og skær natursans; men hvad vil det sige, at have natursans? Det kan da ikke være meningen, at den, som skal skildre byen, dens gader, dens huse og stive lygtepæle, skal elske korn og markveje med

piletræer. Hvis han virkelig elsker disse landlige landskaber, så skriver han selvfølgelig om *dem*, og det har vist sig, at disse naturelskere *kun* har kunnet erobre *larmen* af storstæderne, f.eks. har Johs. V. Jensen i »Madame d'Ora« og »Hjulet« kun skildret kriminaltilfælde, strejker og andre uhyrligheder. Byen er set og hørt gennem en bondedrengs sanser; – tænke sig, at der hver dag forsvinder et menneske sporløst, det er de første tanker, som slår en fremmed. Han har opfattelsen af *larmen*, men *larmen* er byens overflade, og så er der jo det, at storbyesbeboere forholdsvis sjældent hører den, de er nedenunder denne overflade, og spørgsmålet er da, hvorledes ser *han* [storstadsbeboeren] på byen, hvad vil det sige, at han har natursans. Det er det, som jeg har defineret således: at han har glæde ved enhver lille ting, hvad enten den er køn eller grim. Skønhedsbegrebet er ophævet, har ingen værdi; thi med det når man ikke ud af musæerne og bibliotekerne. Natursans er fysiognomisans. Lad os tage et eksempel. Ude på Christianshavns torv ligger kvindefængselet, det såkaldte børnehus. Det er grimt, det ved Gud det er, men det hører til fysiognomiet. Enhver, der har erobret dette torv poetisk, har en glæde ved det.

Hvad han vil give, er »en topografi og en etnografi over byen<sup>62</sup> København anno 1914, om forstæderne, om den gamle by, at der på det hjørne plejer at stå en avissælger, at der ligger et <sup>63</sup> fint pissoir ude på Frederiksbergallé. Gadenavne, huse, så at enhver læser kan sige: Sé den kiosk der på Vesterbroestorv har han set på o.s.v.«

Dette, siger Tom Kristensen, »er ligesom det faste, den [o: det] håndgribelige i byen«. På dette sted indfører han et nyt begreb i sin æstetik. Det er *bevægelsen*: »Der er en ting, som stadigt forandrer sig, som hvert øjeblik skifter udseende som skyer på himlen, og det er trafikken. Her sætter jeg min finger og siger:<sup>64</sup> det er det centrale, nemlig bevægelsen, både i milieu og i psykologi.«<sup>65</sup> Dette er lidt dunkelt, men Tom Kristensen forklarer senere i manifestet, hvad han tænker på: »Jeg mener<sup>66</sup> at have lært bevægelsen af Impressionisterne. For at udtrykke mig videnskabeligt, skal folk tages i det korte nu, der ligger mellem beslutning og handling, og når der ikke er tale om beslutning, så gribe reflexbevægelserne og de spontane o.s.v. Det vil sige:<sup>67</sup> stenografere trafikken.«

Hans sidste programpunkt angår fortæller-holdningen. Han anfører

et citat fra Otto Rungs roman *Sidste Kamp*,<sup>68</sup> der, som han siger, giver »en objektiv hård skildring af en grøn lygte i en port, en blødende politibetjent og en vandpost. De har samme følelsesbetoning«. Denne ufølsomme tone, som efter hans mening er fælles for Johs. V. Jensen og Rung, opfatter han som et værn mod for voldsomme indtryk. Men selv stiller han krav om et større udtryksregister: »Jeg troer, at en byskildrer skal have så meget kraft i sig og et så let bevægeligt temperament, at han kan græde over en lille pige<sup>69</sup>, der bliver kørt over på hjørnet af Helgolandsgade og<sup>70</sup> derefter<sup>71</sup> le ad en uformelig tyk baggerdreng på hjørnet af Colbjørnsensgade.«

Tom Kristensen gør derefter status over sine forgængere. Han vrager en række storbyskildrere, hos hvem han finder »for megen tendens og for lidt følelse overfor byen, for lidt fetischtilbedelse overfor enhver gyde, enhver regnrislende kloak«. Som eksempler nævnes Zola og Amalie Skram. Karl Larsen og Otto Rung tilfredsstiller ham af andre grunde heller ikke. Mere sympati har han på dette felt for Dostojevski og andre russiske forfattere.

Vigtigst af alle er dog Whitman. Manifestet slutter: »Det er hans berømte linje: After roaming many<sup>72</sup> lands, lover of populous pavements, dweller of Mannahatta,<sup>73</sup> my city!«,<sup>74</sup> som har vendt mit hovede den rigtige vej, om jeg har evnerne til at fuldføre det, er noget andet; men jeg troer selv på det.«<sup>75</sup>

– I betragtning af dette omsvings radikale karakter kan det ikke undre, at *Fribytterdrømme* måske kun rummer ét digt, der er skrevet før 1914. Det er *Landsknægtvise*, der med sin kyniske tone, sin folkeviseparodi og sin leg med ord passer godt ind i fribytter-digtningens rammer.

Om sine første digte efter omsvinget skriver Tom Kristensen i »Den unge Lyrik og dens Krise«: »Jeg personlig var plaget af nogle Ideer om Gadens Væsen, og selv om jeg allerede ved Krigens Udbrud havde fundet en Form, saa var det kun momentvis, den dukkede op.«<sup>76</sup> Krigens udbrud – det er halvanden måned, før manifestet blev skrevet. Digteren har altså straks omsat sin nye teori i praksis.

Men hvor er København i de nye digte? I manifestet sagde Tom Kristensen, at København skulle være miljøet, der bl.a. kunne lære ham at forstå sine omgivelser, når de var i skjorteærmer. På den anden



side ser det ud til, at mindst tre af de seks »outsider«-digte i anden del forelå i 1915: *Portræt, Folkevisen, Hans Højhed*. Baggrunden for personerne er her utvivlsomt København, men nogen miljøskildring kan man ikke tale om. Byen lever på ingen måde i dem.<sup>77</sup> Ifølge manifestet skulle skildringen af København som miljø endvidere lære ham at forstå sig selv. Men en sådan skildring er der heller ikke noget spor af i de mere personlige digte, der vides at have foreligget i 1916: *Som en Clown – –, Filologisk Kærlighed, Løse Rytmer, Skumring, Min Pibe*.

I grunden er København kun for alvor nærværende i fire af de 38 digte i *Fribytterdrømme*. Det er den lille cyklus, *Morgen, Middag og Aften*, samt afslutningsdigtet *Til min Ven Helge Bangsted*. Til gengæld er især *Middag* en udmærket illustration af manifestets idé om at skildre bevægelsen i den københavnske trafik.

Man kan da slutte, at det i virkeligheden foreløbig var det andet programpunkt, den fra Whitman stammende ophævelse af skønhedsbegrebet, der fik langt den største betydning for Tom Kristensen. Det ligger utvetydigt bag de tre nævnte outsider-digte og også bag *Rio Janeiro*. En større rolle skulle København først senere, under andre omstændigheder, komme til at spille for hans digtning.

En anden slutning, der kan drages af det forelagte dateringsmateriale, er, at Tom Kristensen over en periode af flere år samtidig har skrevet udpræget ekspressionistiske digte og andre, der ikke eller kun i ringe grad har ekspressionistiske træk. Om et Tom Kristensen-digt fra perioden 1914–20 er ekspressionistisk eller ej, har ikke så meget at gøre med dets tilblivelses-tidspunkt som med den idé eller stemning, det skulle udtrykke.<sup>78</sup>

Dette er det vigtigste resultat af vor undersøgelse af digtenes kronologi. Men det er samtidig det, der bevirker, at vi ikke kan gå videre. Når forholdet er som omtalt, er det næppe muligt at foretage dateringer på stilistisk grundlag. Et yderligere usikkerhedsmoment ligger i, at Tom Kristensen undervejs mellem 1914 og 1920 har kasseret mange digte.<sup>79</sup>

– En side af den unge digters lyriske virke, som lettere kan afgrænses, er hans *prosadigte*, der nu med to undtagelser ikke kendes. Om situationen i slutningen af 1919 eller begyndelsen af 1920 siger Tom Kristensen i *Aabenhjertige Fortielser*: »Jeg planlagde derfor udgivelsen af tre bøger, en prosadigtsamling, en digtsamling og en roman.«<sup>80</sup>

Prosadigtsamlingen skulle have heddet »Den dansende stjerne«. <sup>81</sup> Disse prosadigte er, for de flestes vedkommende, skrevet i januar og februar 1919; efter Tom Kristensens egne oplysninger at dømme har de delvis motivisk fælleskab med hans andre digte. <sup>82</sup> Selv om deres tilblivelse havde karakter af en eksplosion, lå der også en overvejelse bag dem, en »tvivl om den faste strofeforms værdi«. <sup>83</sup>

Tom Kristensen sætter disse prosadigte i forbindelse med sin interesse for og oplevelse af visioner. Han var her bl.a. under indflydelse af Drachmann. Når han igen holdt op med at skrive i denne genre, er det vel, fordi hans dybtliggende behov for klassisk afklarede former slog igennem. Den slags »primitiv synskhed«, der kommer til udtryk i dem, betegner han selv senere som et »bifænomen i den kunstneriske skabelsesproces«. <sup>84</sup>

Om sine egne og sine samtidiges prosadigte siger Tom Kristensen, at de »enten lignede Johannes V. Jensen eller sprængt oksebryst«. <sup>85</sup> Denne karakteristik er dog næppe træffende, hvad angår hans egne to bevarede forsøg. Det ene er utrykt, og det andet har været totalt overset. De skal derfor begges gengives her.

Det ene findes i manuskriptet til *Livets Arabesk*, som en slags motto til 1. dels kap. XI. Det blev nok udeladt, fordi det gav en lidt for harmløs, hyggelig og sentimental virkning. Om det er skrevet i januar–februar 1919, vides ikke, men det er muligt:

Natten er så sort som en stum Mands Brøl,  
som en stum Mands Brøl,  
som en stum Mands Brøl er den sort.  
Det er derfor, det er derfor,  
at vi tænder røde Bål,  
at vi tænder røde Glæder i vor Sjæl.  
Det er derfor, det er derfor,  
at vi gungrer med Tam-tam,  
at vi tamper med Gong-gong,  
at vor Banjo klirrer Sorg  
i den sorte, stumme Nat.  
Det er syv Mands Sorg.  
Det er Sorg. –

Der er langt fra disse jazz-rytmer til de blidere toner i det andet, hvis titel er *Hvile* –. Det er af Frithiof Brandt offentliggjort i *Politiken* i 1963. Han oplyser her, at det af Tom Kristensen selv er skrevet i en af Brandts notebøger med filosofiske optegnelser, og siger: »Dokumentet er udateret, men lader sig med sikkerhed henføre til årene 1912–13.« Han giver ingen analyse eller fortolkning af det.<sup>86</sup>

Som vi skal se, har det en sammenhæng med et eller to af digtene i *Fribytterdrømme*:

- Baaden glider som passet af til  
vandet,  
der gurgler lækkert langs buede  
spanter
- [5] og taber sig agterud i behagelig  
gliden  
og sandet ligger som riflet med  
følsomme hænder  
kvindehænder, der frygter al<sup>87</sup> dishar-  
moni
- [10] og bunden synker og synker med  
hvilende fald  
nedad i mørkegrøn gaade - -  
jævnt.
- [15] Vinden mægter kun lige at spænde  
sejlet saa blødt  
at det vil slappes ved ringeste  
drejning af roret.  
I hvælvet bue hænger det gulnede
- [20] sejl  
som et varsomt og spædt lille  
bryst  
som en kvindelig fylge over mit  
hoved.
- [25] Kysterne glider med gaarde, med  
hvide længer

- og bondesmagsrøde tage  
 og landsbykirker, der løfter de  
 takkede trin
- [30] mod en forjætted himmel.  
 Kysterne glider med puklede skove  
 med ensomme udflyttertræer og  
 lyngblomstret hede  
 og sparsomme kornmarker, kridtklinter,
- [35] havne –  
 Og i udløbet jævnes himmel og  
 fjord<sup>88</sup> – langt ude.  
 Der drømtes om verdenens svimlende  
 rand,
- [40] en hindrende grænse for menneskets  
 flakken –  
 en spærret arena.  
 Jeg smiler: kun drøm.  
 Hvor snildt dog at jorden er
- [45] rund  
 at stadig kan sejles i lukket  
 ring.  
 Alt slutter sig sammen i hvile.<sup>89</sup>  
 Der bamler en fredelig klokke.
- [50] Der glitrer en rønnes rude, mens  
 solen gaar ned  
 rød som et anstrengt øje.  
 Der er skumring, og brisen  
 og sejlets bryst synker sammen
- [55] og skibets herre i dvale i agterstavnen  
 drømmer<sup>90</sup> om glidende hvile  
 om synkende død.

Det væsentlige i digtet er, at den stille, fredelige, glidende sejlads i realiteten er et fald, en hengivelse til døden. Det fremgår utvetydigt af slutningslinjerne, men er allerede kraftigt antydning i linje 11–14. Digtets idé er, at prisen for sjælens harmoni er døden, og der udtrykkes en



vis ironi over for den, som er villig til at betale denne pris. Ironien kommer frem i skildringen af det idylliske sceneri omkring sejladsen: vandet, der gurgler »lækkert« (l. 3), de »bondesmagsrøde tage« (l. 27), klokken, der »bamler« fredeligt (l. 49). I forbindelse med dette sceneri er der et kvindeligt element, som bidrager til at trække digtets mandlige jeg nedad. Sandet er riflet som af »følsomme (. . .) kvindehænder, der frygter al dishar- / moni« (l. 8 ff.), og dette kommer lige før oplysningen om, at bunden synker og synker. Når det lille, slappe sejl, der ligner et kvindebryst, omtales som »en kvindelig fylge over mit / hoved« (l. 23 f.), er det selvfølgelig ironisk ment. Kvinden er netop ikke mandens fylgje. En tredje beroligende faktor – foruden naturen og kvinden – er jordens rundhed, der bevirker, at man ikke behøver at være bange for »verdenens svimlende / rand« (l. 38 f.) – denne yderste rand, som Tom Kristensen ikke sjældent taler om.

Digtet har et moment af satire over traditionel naturdigtning, som er bemærkelsesværdigt i betragtning af det påståede tidlige tilblivelsestidspunkt. Det er videre interessant, at l. 44–48 så omtrent er gået over i de to sidste strofer af *Ringén*. Men i en helt ændret belysning. I *Hvile* – er glæden over jordens rundhed udtryk for en ubetimelig virkelighedsflugt, i *Ringén* for en accept af virkeligheden, der opfattes som »en Evighed skabt på den jordiske Grund«. Det er altså givet, at *Ringén* og dermed *Gangspilsvise* er skrevet senere end *Hvile* –, hvad man efter Brandts oplysninger selvfølgelig også måtte regne med.

Også *Itokih!* har *Hvile* – en vis tilknytning til. Der er i begge tilfælde en skildring af en sejlads, der kan synes idyllisk, men har døden som undertone – og begge digte har solnedgangen som afslutning.

Et forsøg på en litteraturhistorisk placering af *Fribytterdrømme* må falde i to dele: en oversigt over bogens forudsætninger og inspirationskilder og en redegørelse for dens forhold til den nye samtidige lyrik.

Det skal på forhånd understreges, at Tom Kristensens debutbog er et virkelig originalt værk. Den er ikke skrevet i fortsættelse af eller i tilknytning til nogen enkelt forfatter. På den anden side er der sikkert ingen af hans bøger, der blander tilskyndelser fra så mange sider. Dette forhold har nok to årsager: for det første den lange tilblivelsestid, for det andet at denne tid var en række modtagelige ungdomsår.

Forskellige kritikere har fremsat mange formodninger om de litterære forudsætninger dels for Tom Kristensens lyrik i almindelighed, dels for *Fribytterdrømme* under ét, dels for de enkelte digte i denne bog. Vi vil her se på de udtalelser, der er fremsat på hvert af de tre områder, og knytte vore egne kommentarer dertil. Der vil selvfølgelig også blive taget hensyn til digterens egne udtalelser.

1. Kjeld Elfelt hævder, i 1938, at Tom Kristensens »vigtigste Fortid i den danske Lyrik er Johannes V. Jensen og Sophus Claussen«. <sup>91</sup> Derimod siger Cai M. Woel: »Som Lyriker har Tom Kristensen lært mest af Seedorff, en Del af Johannes V. Jensen og meget af Bønnelykke. Kipling har ogsaa været med til at danne hans Rytmer, de er faste og musikalske, med en Anelse af gammel Salmetyngelse i sig«. Og det tilføjes, at han har »Sans for Fynd og underfundigt Lune à la Sophus Claussen, af hvem han ogsaa har lært meget«. <sup>92</sup> Specielt om Tom Kristensens erotiske digte fastslår Højberg-Pedersen, at de er »dybt og naturnødvendigt paavirket af Sophus Claussens Digte. De har hele den Claussenske Alvor i Letsindigheden, hele hans mørke Underfundighed, men hverken hans Ømhed eller hans Kaadhed«. <sup>93</sup> Over for udgiveren af udvalget *Tom Kristensen i poesi og prosa* har digteren selv i 1954 erklæret, at hans »rent litterære Anerække er (...) den unge Oehlenschläger, Poul Martin Møller, Aarestrup, Drachmann, Sophus Claussen og Johs. V. Jensen, og Gustav Frøding og Olaf Bull. Påvirkning fra det store udland er forholdsvis lille«. <sup>94</sup> Navnene viser klart, at Tom Kristensen her mest tænker på sin lyrik. Man må endvidere have i tankerne, at han i senere år mere end tidligere så sig selv som fortsætter af en national dansk tradition. Det er sandsynligt, at han med denne udtalelse har undervurderet betydningen af udenlandske inspirationer. Der er nogle udenlandske lyrikere, som han andetsteds hævder at være påvirket af. Vi har allerede set det for Whitmans vedkommende. Han har endvidere nævnt Heine <sup>95</sup> og Kipling. <sup>96</sup>

Over for dette vil vi hævde, at det i det lange løb er Sophus Claussen, der har haft den største indflydelse på Tom Kristensen netop som lyriker. Det vil vi efterhånden søge at påvise. Johannes V. Jensens betydning for ham synes at være af bredere, mere alment åndelig art, og denne digter har influeret mere på hans prosa (og prosadigte) end på hans strofiske lyrik. Men mange andre har, som vi

skal se, spillet en rolle.

2. Der har, så vidt det ses, kun været gjort ét forsøg på at føre en væsentlig del af inspirationen til *Fribytterdrømme* tilbage til en enkelt anden lyriker. Det skete med Højberg-Pedersens bemærkninger om de ekspressionistiske digte i bogen: »Desværre aner man bagved mange af disse Digte, ikke mindst *Itokih*, foruden Krig, Revolution, Liv og Død, ogsaa en anden forførende Inspirationskilde, nemlig Hans Hartvig Seedorff. Der er noget i Rytme og Ordbrus, som ser kosteligt og inspireret ud, men er lidt billigt og smart, og som kan skyldes den skadelige Indflydelse fra denne egentlige Gullasjlyriker i dansk Digtning.« Højberg-Pedersen mener, at når Tom Kristensen næsten aldrig har sagt noget negativt om denne digter, røber han »maaske netop ved denne Tavshed Seedorff som sin Ungdomsfører«. <sup>97</sup> Mod denne hypotese må det først og fremmest indvendes, at en del af de ekspressionistiske digte i *Fribytterdrømme*, som vi nu ved, var skrevet før Seedorffs debut i 1916. Tom Kristensens eget syn på sit forhold til Seedorff vil vi senere behandle.

En teori af en helt anden art er fremført af Niels Egebak. Han mener, at Nietzsche er den afgørende forudsætning for æsteticismen i Tom Kristensens ungdomsdigtning og dermed også af fundamental betydning for *Fribytterdrømme*. Først i *Hærværk*, hævder Egebak, afvikles denne indflydelse. <sup>98</sup> Denne teori hviler i realiteten på et yderst luftigt grundlag. Kendsgerningerne er følgende: Tom Kristensen har i to artikler fra 1934 og 1950 fortalt, at han i sin ungdom havde en meget stor oplevelse ved læsningen af Nietzsche, især *Also sprach Zarathustra*. <sup>99</sup> Denne oplevelse går, som det ses af *Aabenhjertige Fortielser*, tilbage til hans rusår, 1911–12. <sup>100</sup> Desuden vides det, at den planlagte samling af prosadigte skulle have haft titlen »Den dansende Stjerne« – en hentydning til et citat af Nietzsche. <sup>101</sup> Endelig rummer *Fribytterdrømme*, som vi skal se, enkelte Nietzsche-reminiscenser. Herfra og til at påstå, at hele Tom Kristensens ungdomsdigtning står i Nietzsches tegn, er der et fantastisk spring.

Den står ikke i nogens tegn. Men det synes givet, at den, som har haft størst betydning for hans gennembrud i 1914, er Walt Whitman. Manifestet fra september 1914 viser i forening med en udtalelse i »Den unge Lyrik og dens Krise« klart nok, at det i Tom Kristensens

øjne var Whitman, som havde æren for bruddet med det traditionelle skønhedsbegreb. Og dette brud er den vigtigste begivenhed i denne tidlige fase af forfatterskabets udvikling. Hermed er det på ingen måde meningen at hævde, at Whitmans indflydelse har været altdominerende. Bruddet med det overleverede skønhedsbegreb var forberedt gennem læsningen af Sophus Claussens *Djævlerier* og Johannes V. Jensens *Digte* (1906). Som vi har set, kendte Tom Kristensen allerede i 1911 *Djævlerier*<sup>102</sup> og sikkert også *Digte* (1906). Blot var han endnu ikke moden til at drage konsekvenserne fuldt ud.<sup>103</sup>

Men påvirkningen fra Whitman førte ikke blot til dette brud. I *Leaves of Grass* fandt Tom Kristensen tillige en bredt favnende, optimistisk accept af hele tilværelsen med alle dens muligheder på godt og ondt. En sådan holdning gør sig gældende især i første del af *Fribytterdrømme*.

I virkeligheden er der ingen tvivl om, at det dybere set var det samme, der tiltrak Tom Kristensen hos Nietzsche og hos Walt Whitman. Trods alle forskelle er der en fundamental overensstemmelse mellem *Leaves of Grass* og *Also sprach Zarathustra*. Der er den samme lyriske mentalitet, naturberuselsen og den oratoriske beruselse, bruddet med alle konventioner, den internationale fornemmelse, for hvilken det drejer sig om at erobre hele jorden.<sup>104</sup>

3. Her skal endelig opregnes de påvirkninger, man har ment at finde i enkeltidigte, suppleret med egne iagttagelser. Formålet er ikke så meget at drøfte detaljer som at give en oversigt over den meget brede baggrund for den unge Tom Kristensens lyrik.

Om første del, rejse-cyklus'en, har man, sikkert med rette, formodet, at den var inspireret af Johs. V. Jensen,<sup>105</sup> d.v.s. af *hans* rejse-cyklus i *Digte* (1906). Hertil skal føjes, at selve livsfølelsen netop i denne del, den livsglade accept af tilværelsen med alle dens modsætninger, i nogen måde kan være påvirket af Whitman.

*Ring*en minder ifølge Peder Hesselaa om Whitmans *Salut au Monde!*, »hvor han paa lignende Maade beruser sig i Navnenes Musik«. <sup>106</sup> Selv fører Tom Kristensen sin kærlighed til navneopremsninger tilbage til en passage i Hamsuns *En Vandrers spiller med Sordin*. <sup>107</sup> Mere interessant er det, at selve digtets hovedmotiv synes påvirket af Whitman. I *Ring*en hedder det: »Hvor snildt af en Skaber, / at Jorden er



rund« (str. 6); »En Hvile for Sindet, / at alt slutter tæt« (str. 7). I Whitmans *Out of the Rolling Ocean the Crowd* finder man en linje, der om havet siger: »Behold the great rondure, the cohesion of all, how perfect!« Begge de omtalte digte af Whitman er oversat af Otto Gelsted i hans og Johs. V. Jensens udvalg fra 1919,<sup>108</sup> men det lader sig ikke afgøre, om Tom Kristensen er nærmest ved original eller oversættelse. Men da *Ring*en, som vi har set, på dette punkt gentager *Hvile* –, der ifølge Fr. Brandt er fra 1912–13, må man formode, at Tom Kristensen her bygger på Whitmans original.

Endelig har Ernst Frandsen, utvivlsomt med rette, set en Heiberg-reminiscens i digtets slutlinje: »New York! som en hakkende, hård Kastagnet.«<sup>109</sup>

I *Itokih!* har man villet finde påvirkning fra Kipling<sup>110</sup> eller Seedorff.<sup>111</sup> Ingen af delene virker særlig overbevisende. Det gør derimod Ernst Frandsens formodning om, at udtrykkene »Øen, der ligner en Ring (. . .) Øen, der ligner en Båd«, etc. (str. 6) har »en Forudsætning (. . .) i Walt Whitman's »Jeg kommer fra Øen, som ligner en Fisk, fra Paumanok . . .« som stod oversat i Johs. V. Jensens »Hjulet«.<sup>112</sup> Selve ordene »Tohihah, hiohah, itokih, itokih« stammer, som Tom Kristensen selv har oplyst,<sup>113</sup> fra Axel Gardes bog *Dansk Aand* (1908).<sup>114</sup> Det er også digteren selv, der har meddelt, at en væsentlig del af *Itolih!'s* indhold kommer fra Jack Londons *The Cruise of the Snark* (1911; da. oversætt., 1916).<sup>115</sup> Endelig er digtets rytme – stadig ifølge Tom Kristensen selv – delvis bevidst baseret på et bestemt afsnit af Oehlenschlägers *Baldur hin Gode*.<sup>116</sup>

I *På Tvangen* har man, formentlig med rette, villet se en påvirkning fra Villon.<sup>117</sup> *Portræt* skulle ifølge Ernst Frandsen have et homerisk anslag og desuden måske have spor af Johs. V. Jensens *Helled Haagen*.<sup>118</sup> Begge dele synes meget tvivlsomt. Rytmen i *Folgevisen* er efter Ernst Frandsens mening den fra Sophus Claussens *Midsommer*, omsat i visetakt.<sup>119</sup> Hypotesen er skarpsindig og muligvis rigtig.

*Landet Atlantis* er – uden for rejsecyklus'en – det mest whitmanske af bogens digte. Intetsteds forkyndes det traditionelle skønhedsbegrebs fald med en sådan styrke som her. Det må endda formodes, at str. 1, linje 2 rummer en direkte hentydning til det flere gange omtalte *Starting from Paumanok*, der i Johs. V. Jensens oversættelse har linjen: »Jeg, der staar ene, Sangeren fra Vesten, jeg intonerer for en ny

*Verden*.<sup>120</sup> Når Tom Kristensen skriver: »Påny intonéres í med heftige Klange«, synes tanken simpelt hen at være, at ligesom Whitman en gang har intoneret for en ny verden, gør man det nu igen –. Digtets to sidste linjer er nok, som hævdet af Niels Egebak, inspireret af *Also sprach Zarathustra*.<sup>121</sup>

Sven Lange mener, at Baudelaire har præget den lille cyklus, der består af *Morgen*, *Middag* og *Aften*.<sup>122</sup> I *Middag* har man desuden, med uvis ret, villet finde reminiscenser fra Homer<sup>123</sup> og fra Aarestrup.<sup>124</sup>

I *Som en Clown* – – er det muligvis en mindelse om Nietzsche, når der udtrykkes håb om, at en »lattermild Gud / har Kloderne i sine Hænder«.

*Chrysantemum* er efter min opfattelse klart påvirket af Frödings *Konstteori*, et digt, der – som vi har set – i det hele taget har været af betydning for Tom Kristensen. Den kunstopfattelse, der fremføres i de to digte, er den samme. Det er et forsvar for en subjektiv, kapriciøs form. Denne form symboliseres i begge tilfælde af den krumme linje i modsætning til den rette. Hos Fröding er symbolet en arabesk, hos Tom Kristensen en chrysantemum (men også han nævner arabesken i sit digt). Begge bruger malerkunsten (Tom Kristensen dog kun delvis) som billede, selv om det egentlig først og fremmest er litteraturen, de tænker på. Endelig er det fælles for de to digte, at kunstteorien ikke svæver frit i luften, men er knyttet til en person, i *Konstteori* den spanske maler Juan, i *Chrysantemum* digteren selv.

Emil Frederiksen mener, at *Landsknægtvise* er »mycket påminnande om Seedorff«,<sup>125</sup> men Tom Kristensen har selv understreget, at den er ældre end Seedorffs digte.<sup>126</sup>

*Løse Rytmer* er med sin frie rytme, sin forsorent opstemte holdning og sit afsluttende »Jo Tak!«, anbragt uden for strofen, et af de mest drachmannske af Tom Kristensens digte.

Denne oversigt, hvor hastig og ufuldkommen den end er, viser, at væsentlige forudsætninger for den unge Tom Kristensens lyrik er at finde i den såkaldte friluftslitteratur, som Whitman indvarsler. Ved siden af ham har vi set navne som Hamsum, Johannes V. Jensen, Jack London, evt. Kipling. Hertil kommer enkelte indslag fra ældre dansk digtning. Og endelig Nietzsches ekstatiske livsbegejstring, hvis slægt-

skab med Whitman den unge Tom Kristensen sikkert har erkendt.

Det står tilbage at placere *Fribytterdrømme* i forhold til den samtidige lyrik, Seedorffs, Bønnelyckes og Fredrik Nygaards første digtsamlinger.

Tom Kristensen skrev i 1953, at han uden Bønnelycke »aldrig havde vovet at offentliggøre et eneste ord«. <sup>127</sup> Dette har han senere bekræftet i samtalen med Wamberg og begrundet det således: »Han gav mig modet, fordi, jeg studerede jo litteratur ved Universitetet, og er der noget en digter ikke skal gøre, så er det at gå på Universitetet. Bønnelycke var derimod vagabond og fribytter i den betydning, jeg har lagt i ordet, og derfor allerede meget tidlig skabende kunstner, og da jeg så, at hans bøger oven i købet vakte opsigt, så fik jeg vældigt mod.« En lignende stimulerende betydning, tilføjer han, havde Seedorff. Han betegner den første læsning af *Hyben* som »en stor blank, en funklende oplevelse«: »vi er faktisk allesammen fra den tid påvirket af ham og skylder ham tak. Hvis jeg ikke af naturen havde været meget antilyrisk, meget skeptisk, en del parodierende, så var jeg ganske simpelt blevet en epigon af ham«. <sup>128</sup>

Man kan på grundlag heraf fastslå tre ting om Tom Kristensens egen opfattelse af sit forhold til de to andre digtere: 1. deres betydning for ham var mest af ydre, igangsættende art. 2. hvis nogen af dem har påvirket ham i egentlig forstand, er det Seedorff. 3. det var *Hyben* (1917), Seedorffs anden digtsamling, der gjorde størst indtryk på ham, og ikke debutbogen *Vinløv og Vedbend* (1916). Alle tre ting bekræftes af Tom Kristensens øvrige udtalelser. <sup>129</sup>

*Vinløv og Vedbend* har undertitlen »Dionysiske Digte«. Det kan heller ikke nægtes, at vin, elskov og kunst spiller en stor rolle i bogen. Men dionysiske i egentlig forstand er digtene ikke. Den livsglæde, man her finder, virker ikke helt spontan – men er noget, der ligesom smages på og tales om og som holdes frem til beskuelse. Den er i øvrigt undertiden blandet med dødstanker. Bogen vidner om et stort versifikatorisk talent, men er uden originalitet i nogen retning. Det er Drachmann, der er dens vigtigste forbillede.

*Hyben* falder i det væsentlige i to dele, hvoraf den første består af udpræget lyriske, tildels erotiske digte. De vigtigste inspirationskilder

er her Sophus Claussen og Ludvig Holstein, men også Olaf Bull mærkes.<sup>130</sup> Anden del rummer viser, bacchantiske digte m.m., stadig mest efter Drachmann. Her findes også, interessant nok, et digt i ren Kipling-stil.<sup>131</sup> Det er pudsigt, at et digt har titlen *Pastiche Skrevet efter de bedste Mønstre* (det er Aarestrup!). Mange af de andre kunne fortjene samme betegnelse. Det ville dog være uretfærdigt at benægte, at *Hyben* rummer nogle virkelig smukke digte, især blandt de rent lyriske.

*Fra Danmark til Dvina. Nye Digte* (1918) indeholder bl.a. det berømte *De stille Kanaler*, der karakteristisk nok først meget senere skulle få betydning for Tom Kristensen. Bogen må som helhed betegnes som overvejende virtuoseri uden menneskelig dækning. Det nærmest Heine-Aarestrup'ske *Til Prinsessen af Samara* er et godt eksempel på dette. Kærlighedsdigtene i bogens begyndelse er beslægtede med dem fra Seedorffs tidligere samlinger. Sidste afdeling består af lidet originale viser og bacchantiske digte.

Vi er med dette meget langt fra *Fribytterdrømme*. Her er ingen ekspressionisme, ingen bydigtning, ikke mindste tvivl om det traditionelle skønhedsbegrebs gyldighed. Hvad der kunne gøre indtryk på Tom Kristensen, var den suveræne tekniske kunnen og den rene lyriske tone. Og så måske en ting til: Seedorffs harmoniske sind, der var så helt forskelligt fra hans eget. Når han i 1925 skriver, at »Seedorff var harmonisk som ingen anden siden Bødtchers Dage«,<sup>132</sup> er det en karakteristik, der er ment både på godt og ondt. Den rummer en lille smule misundelse og en lille smule foragt. Helt anderledes er Tom Kristensens forhold til Bønnelycke. Denne debuterede i 1917 med *Ild og Ungdom. Digte*. Bogens grundstemninger naiv, brusende, ungdommelig glæde over livet, dog blandet med følelser af angst og smerte. Her er enkelte digte om København: *Gaden, Sporvognsturen, Valby*. Et brud med det traditionelle kunstbegreb kan registreres, når han »Sværger, at Biler, Revolver og Bloddunst er god Kunst«.<sup>133</sup> Der er spor af en kubistisk synsmåde, som senere hos Tom Kristensen.<sup>134</sup> Derimod er der slet intet af dennes ekspressionistiske farvedyrkelse. Digtsamlingens indhold er stort set naivt, stilen usikker, sproget fejlfuldt.

*Asfaltens Sange. Prosafragmenter* (1918) har vi behandlet i forbindelse med Bønnelyckes prosa. Her skal dog også nævnes enkelte træk. Opremsninger af eksotiske navne forekommer flere gange;<sup>135</sup> og navnene er delvis de samme som hos Tom Kristensen.<sup>136</sup> Der opereres en



enkelt gang med meningsløse, klangfulde ord, som i *Itokih!*<sup>137</sup> Den futuristiske dyrkelse af fart og teknik og den tilsvarende, barnagtige nedvurdering af ældre kunst hænger naturligvis sammen med forkastelsen af det traditionelle skønhedsbegreb. Han siger endog direkte: »Hvor er det moderne Menneske, som benægter Disharmoniens Skønhed«. <sup>138</sup> Endvidere kan det bemærkes, at København er i centrum. Men som tidligere nævnt synes alt det moderne at ligge på overfladen. Det følsomme, sværmeriske, idylliserende stikker dybere.<sup>139</sup>

*Taarer. Digte* (1918) fortsætter dyrkelsen af gader, trafik og kvinder i København. En lang række af digtene udtrykker forøvrigt denne gang alvorlige og melankolske stemninger, der delvis ses i modsætning til en tidligere, lykkelig tilstand. Bogen virker mere moden end *Ild og Ungdom* og *Asfaltens Sange*. Også formen er sikrere end i *Ild og Ungdom*.

Den næste samling, *Festerne* (1918), er udtryk for et, kun delvis lykket, forsøg på at komme ud over de følelser af sorg og nedtrykthed, der kom til orde i *Taarer*. Bogen røber i øvrigt først og fremmest kampen mellem modernitetsdyrkelsen og den tilbageskuende kærlighed til hjem, barndom og dansk idyl.

De to næste samlinger, *Buer og Staal. Digte* (1919) og *Gadens Legende. Digte* (1920), fortsætter de foregående uden særlige fornyelser.

– Man finder da i livsfølelse og ideer mange overensstemmelser mellem Emil Bønnelycke og Tom Kristensen. Men Bønnelyckes sværmeri for det nye var på én gang mere naivt og mere overfladisk end Tom Kristensens. Han manglede sin vens kunstneriske beherskelse og koncentration. Den modsætning mellem kærlighed til det moderne og kærlighed til det gammeldags og idylliske, som i virkeligheden var et hovedmotiv i hans ungdomsdigtning, kunne ikke inspirere ham til et kunstnerisk værdifuldt værk.

Endelig er der Fredrik Nygaard, der i 1915, som 18-årig, debuterede med *Første Digte*. Den indeholder næsten kun rimede, strofiske digte, hvori han mest besynger naturen og kærligheden. De er helt traditionelle og blottede for særpræg. Også hans næste digtsamling, *Pejseild. Digte* (1918), er traditionel. Det er igen kærlighedsdigte og naturdigte, uden originalitet eller personlighed. I disse to bøger er han endnu

ikke under indflydelse af de nye strømninger i lyrikken.

I de to følgende samlinger, *Opbrud. Digte* (1919) og *Evropa-skitser* (1919), ser man Nygaards »moderne gennembrud«. Her er ganske vist kun en sporadisk ekspressionisme, men ellers alle nyhederne: prosadigte, teknik-dyrkelse, navneopremsninger, storbyskildringer. Det meste af det er en særdeles nærgående efterligning af Johs. V. Jensens prosadigte. Det moderne hos ham er endnu mere overfladisk end hos Bønnelycke, hvis indflydelse også spores. Nærmest komisk er det, når Nygaard en sjælden gang bliver træt af Johs. V. Jensen og forsøger sig med lidt Sophus Claussen.<sup>140</sup>

Det er ikke alene på grund af Tom Kristensens selvkritiske nølen, at *Fribytterdrømme* hævder sig så smukt ved siden af Seedorffs, Bønnelyckes og Fredrik Nygaards ungdomsdigtning. Hos Seedorff var der en blændende, klassisk form, men et ret konventionelt og derfor også umoderne indhold. Bønnelyckes personlighed var delt mellem gamle og nye ideer og følelser, men denne splittethed var ikke tankemæssigt afklaret. Derfor kunne han ikke give den et kunstnerisk tilfredsstillende udtryk, og han havde vel i det hele næppe nogen større formål begavelse. Kun Tom Kristensen forenede en intellektuel skarphed og en personligt tilegnet moderne livsfølelse med en klassisk formsans og en højtudviklet kunstnerisk teknik. Hos ham var der den rette balance mellem sindets dybde og den artistiske evne. Derfor var han den største af de nye lyrikere omkring 1920, og derfor kunne han overleve denne periode og nå frem til en mere personlig form.

## 2. *Mirakler*

En gennemgang af *Mirakler* kan naturligt tage sit udgangspunkt i titeldigtet. Man skulle på denne måde kunne få at vide, hvad der menes med et mirakel. Digtet siger, at man kan gøre almindelige sten fra stranden til ædelsten ved at hælde et skvæt vand over dem. Det kaldes »at lokke ny Mirakler / ud af Sten«. Dette skal selvfølgelig forstås som et symbol på kunsten, der kan gøre de mest dagligdags og ligegyldige ting interessante. Det er i øvrigt ikke uden betydning, at stenene, også da han fandt dem – vel som barn –, var våde og blanke,

en »Skat«. Senere er de så blevet tørre og kedelige – og får nu ny glans ved, at der bliver hældt vand over dem.

Dette kan uden videre tages som en optimistisk tro på kunsten. Men der er også en anden fortolkningsmulighed. Det er jo et lidt påfaldende billede, at stenene bliver til juveler, bare der åbnes for vandhanen. Det hedder om denne proces, at »ingen Trolddom / er så underfundigt let / som at lokke ny Mirakler / ud af Sten«. Man kan ikke lade være at spørge, om det virkelig går så let. Det er muligt, at digtet vil sætte et spørgsmålstegn ved værdien af denne kunstneriske virksomhed.<sup>141</sup>

For at forstå, hvad Tom Kristensen virkelig mener, må man undersøge titeldigtets forhold til resten af digtsamlingen. Man må se, om der sker »mirakler« i de andre digte.

Dette forekommer mig klart at være tilfældet i fire digte. Det tydeligste eksempel er måske *Nyhavns-Odyssé*. Det skildrer, i billedet af en odysse, hans barndoms oplevelser og ekspeditioner i Nyhavn. Str. 4 og 5 har særlig interesse i denne forbindelse:

Jeg stævned ud på Langfart, ud i Solskin og i Regn,  
og spejded imod Rudeglans, mod Glasskårs-Diadem,  
og forsked efter Mening i de sære Skiltes Tegn  
og udstod mangan blodig Dyst med Drengen, Polyfem.

Nu ønsker jeg vemodigt som en Gårdenes Tenor  
at sejle som et Barn igen i Lykkens Rendesten  
og spejde efter Drømmenes famose Koh-i-norr  
i Ruderne, som blinker Sol i Mozambique-Caféen.

At opfatte et glasskår som et diadem og en vinduesrude som en ædelsten – det er det samme, som vi har set i digtet *Mirakler*, og igen en barndomsoplevelse. Men oplevelsen er gået tabt, og han er vemodig, fordi det her synes vanskeligere at vinde den tilbage. Hvordan dette alligevel går til, viser de to sidste strofer:

Desværre var jeg ikke en Oddyseus' [sic] drevne Søn,  
men værged mig med slatten Hånd mod de Kyklopers Hær  
og hented mig en Skramme, så mit Blod stod som en Røn  
med Dråber som en Klase af de tunge, røde Bær.

Min Visdom som var barneblå og tindrende naiv,  
blev hærdet gennem Tævene og stejl trods alle Klin  
og slynger nu en blodig Røn med Bær af blodigt Liv  
mod Himlen og mod Kunsten trods min Barnedrøms Ruin.

Det er også her kunsten, der kan gengive barndomsoplevelserne deres glans. Kunstens forudsætninger er dels barnedrømmen og dels denne drøms undergang.

Som lille dreng har han selvfølgelig ikke kendt alle personerne og begivenhederne i *Odyseen*. Men han har følt sine egne oplevelser som lige så spændende og eventyrlige. Han kan nu ved kunstens hjælp – og det vil ikke mindst sige gennem de homeriske figurer – genskabe denne følelse.

*Nyhavns-Odyssé* udtrykker altså en tro på kunsten, som stemmer med den mere »optimistiske« fortolkning af digtet *Mirakler*.<sup>142</sup>

I det andet Nyhavns-digt, *Cunard-Hjørnet*, er det ligeledes en forskønnende barndomsoplevelse, der er udgangspunktet: »Barnet valgte Cunard-Hjørnet; thi det lyste som et skønt Rav / mod det grønne Nyhavns-Vand.« Og det er den voksnes genopfriskning af dette minde, der gør det muligt at skrive digtet: »Cunard-Linjens skarpe Hjørne / lyser som et Stykke skønt Rav, / når jeg lukker Øjet i.«

I *Bronze* sidder digteren på en kafé og venter på en dame, der ikke kommer. Han skaffer sig da en erstatning ved at lade sin fantasi arbejde sådan med omgivelserne, at der fremkommer et billede af hende – et legemligt billede, som derefter får en sjælelig fortolkning:

Solen stænker som fra Messing  
og fra tusind brudte Skår.  
Hvorfor skal den ikke sprinkle  
fra Metallet i dit Hår?

Og som blåt Vand risler Solen  
i Servicets blanke Stål,  
så jeg længes mod dit Øjes  
blå og stedsekolde Bål.

— — —



Frue, da du ikke kommer,  
skaber jeg mig selv en Drøm,  
støbt af Sol og Bronzesilke  
og din Kjoles Ildstik-Søm.

— — —

Og jeg skænker dig en Sjæl som  
skabt af Bronzesilkens Fald,  
kold, men som i vilter Flamme,  
vild, men som af fast Metal.

Her er billedet, der skabes, altså en erstatning for en oplevelse, der udebliver – i modsætning til de andre digte, hvor det er en genoplivelse af en oplevelse, der engang har været. Fælles er det, at kunsten træder i stedet for en virkelighed, som ikke er til stede.

Endelig er metoden i *Vintersol* drevet ud i parodien. Når solen skinner på øllet i glasset, ser det ud som »et gyldent Sprøjt i brunligt Lys, / som nyste Guden Dionys / i mit Glas Øl«.

I alle disse fire digte kaster digteren glans over dagligdags ting. Og denne glans i overført betydning har altid sit symbolske udgangspunkt i det konkrete. I hvert fald i de tre af de fire tilfælde (*Nyhavns-Odyssé*, *Bronze*, *Vintersol*; måske også *Cunard-Hjørnet*) er solen med til at skabe effekten ved at skinne på glas eller på en kjole (i *Cunard-Hjørnet* måske på en mur). Det er altså noget, der minder meget om det »mirakel«, der sker i digtet *Mirakler*: at stenene bliver til ædelsten, når man hælder vand over dem. Det er da i det højeste det parodierende *Vintersol*, der kunne bekræfte tanken om en ironisk undertone i digtet *Mirakler*.

Også slutdigtet *Min Sang* må inddrages i denne diskussion. Digtets jeg konstaterer, at det er overflødigt at spille på harpe, dvs. at skabe kunst. Men det er jo ikke det samme som, at det ikke har nogen værdi. Karperne i dammen, der fejlagtigt udlægger harpens »di di di« som et tegn på, at der er udsigt til mad, betegnes udtrykkelig to gange som dumme. Digtets tanke er, at kunsten er værdifuld, selv om den er nytteløs i praktisk forstand. Dette får naturligvis en særlig vægt ved at være bogens sidste ord.

Den interesse-skabende metode, der er anvendt i *Vintersol*, *Cu-*

*nard-Hjørnet*, *Nyhavns-Odyssé* og *Bronze*, er beslægtet med den iscenesættelse, vi har set i outsider-digtene i *Fribytterdrømme*. Gennem sammenligninger og særlige litterære former blev personerne i disse digte draget op på et højere, æstetisk niveau. Det svarer specielt til den mytologisering, vi har set i *Vintersol* og i *Nyhavns-Odyssé*. Blot er metoden i *Nyhavns-Odyssé* mere konsekvent gennemført end tidligere.<sup>143</sup>

Det æstetiske motiv, vi er begyndt med at behandle, går i nogen grad på tværs af bogens komposition. Denne afspejler i øvrigt – som det allerede var tilfældet i *Fribytterdrømme* – ønsket om en klar, men ikke overdrevent klar, opdeling.

*Til Ruth*, bogens første digt, er trykt med kursiv og således markeret som en tilegnelse. Dets emne er forholdet mellem mand og kvinde. Det samme gælder det andet digt, *Brombær*. Herefter følger programdigtet *Mirakler*, der utvivlsomt er skubbet hen på tredjepladsen for ikke at gøre et alt for pædagogisk indtryk. Efter dette kommer endnu tre digte om kvinder, *Tigersommerfugl*, *Fra 6<sup>15</sup> til 9<sup>05</sup>* og *Utro Fruers Restaurant*. De seks næste digte, *Vintersol*, *Lirekassen*, *Cunard-Hjørnet*, *Nyhavns-Odyssé*, *Drengen med Æblet* og *Gravøl*, der forøvrigt er vidt forskellige i stil og stemning, har et folkeligt københavnsk miljø tilfælles. I digtsamlingens 2. udgave, i *Mellem Scylla og Charybdis* (1943), følger nu to digte med antik baggrund, *Julenat* og *Sancta Katarina fra Alexandria*, det ene pro-kristent, det andet måske ikke anti-kristent, men i hvert fald uortodokst indtil det bespottelige. Mellem disse stod imidlertid i 1. udgave et nutidigt erotisk digt, *Bronze*. Formålet med denne placering kan næppe have været andet end blasfemisk – hvilket *Sancta Katarina fra Alexandria* forøvrigt i sig selv er. *Bronze* blev i 2. udgave anbragt efter *Utro Fruers Restaurant*, en naturlig placering, da det er dette digt, det mest ligner. – Endelig afrundes bogen med *Min Sang*, der, som vi har set, står i en vis forbindelse med digtet *Mirakler*.

Kompositionen kan nu overskues. Bogen indrammes så omtrent af to digte om rent æstetiske problemer, som man ser belyst i praksis i nogle af de andre digte. Herudover er der tre grupper: erotiske digte, københavner-digte og digte med religiøst motiv.

De erotiske digte er ikke uden lighed med dem i *Fribytterdrømme*. Det lyriske jeg svinger i sit forhold til kvinden stadig mellem tiltrækning og frastødning. Men man mærker alligevel, at et nyt stadium er nået. Der er nu mere tale om virkelige forhold til kvinder, og derfor er problemerne delvis andre.

Det gælder ikke mindst den følelse af fremmedhed mellem mand og kvinde, der er emnet for *Til Ruth*. Ved de flygtige forbindelser, der var tale om i *Fribytterdrømme*, kunne en sådan følelse ikke blive aktuel. Den genfindes derimod i Tom Kristensens tre romaner.<sup>144</sup> Sidste strofe af *Til Ruth* lyder: »Stille, mit Hjærte. Fremmed Pige, / hun, som mit Hjærte kender så godt, / kan ikke høre, hvad du vil sige, / men at hun aner det, ved du dog godt.« Meningen med dette er formodentlig, at der trods afstanden er en slags intuitiv forståelse mellem dem, som de blot ikke kan udtrykke i ord. Alle fire strofer begynder med ordene »Stille, mit Hjærte« – et udtryk for den trang til kølighed og selvberoligelse, der hos Tom Kristensen er en almindelig reaktion på erotiske oplevelser. Trangen til selvberoligelse må ses i sammenhæng med den storm, der er ude i naturen, og som forhindrer pigen i at høre, hvad han siger. Hvis denne storm skal have nogen funktion, må den have en dybere mening. Man kunne fortolke den som et opgør, der har været mellem de to, eller som et stormfuldt seksuelt samvær. Det oplyses i str. 2, at »hun hviler grådmild og træt«, hvilket nok bør sammenholdes med de to sidste linjer af str. 1: »Bølger af Efterårsløv slår i Kogen / op mod et Vindu, som lyser forladt.« Det forekommer mig ikke urimeligt at opfatte *Til Ruth* som en – diskret antydning – postcoital situation. Digtet ville således være en parallel bl.a. til det senere *Diminuendo*, hvor manden ligeledes er på flugt fra lejet for at søge ro eller kølighed.<sup>145</sup>

I *Utro Fruers Restaurant* er tonen drastisk humor. Arabeskerne i restaurantens tapeter fortæller forskellige historier om »unge Fruers Morderplan / mod deres Ægtefæller«. I denne restaurant indtager digtets jeg lækre måltider alene og holder sig helt borte fra damerne. Men det antydes, at han alligevel er fristet, for str. 7 begynder: »Jeg køled og jeg svaled mig / med grønne, klare Væsker«. Digtet slutter med, at han nu selv er gift og jaloux.

*Bronze* begynder med konstateringen: »Alle elskovsmodne Fruer / vækker Vemod, volder Ve.« Alligevel er han åbenbart erotisk tiltruk-

ket af hende, der lader ham vente timevis på en kafé. Også her spiller jalousi måske ind.

Med disse to digte får vi en bekræftelse af en tendens, som allerede har vist sig i *Livets Arabesk* og senere fortsætter i *Hærværk*, forkærligheden for *fruerne*. Den psykologiske baggrund herfor anes i romanerne. I *Hærværk* er noget af forklaringen på forholdet til fru Kryger, at det er uforpligtende, fordi hun er gift. En anden forklaring, der har gyldighed for begge romanerne, er den erotiske underlegenhedsfølelse og initiativløshed, der på en måde gør forholdet til en gift, erfarne dame mest tilfredsstillende. Af disse to forklaringsmuligheder er det kun underlegenhedsfølelsen, der mærkes i de to digte. I *Utro Fruers Restaurant* er jeget bange for at have noget med kvinder at gøre; i *Bronze* er det ham, der er i den situation, at han må sidde flere timer og vente på den elskede. Det er forøvrigt ikke uden betydning, at damen i *Bronze* er skildret på noget lignende måde som fru Stang i *Livets Arabesk*. I digtet bruges følgende udtryk: »en Drøm, / støbt af Sol og Bronzesilke« (str. 6); »de massive Hofter skinner / stramme som i Bronze støbt« (str. 8); »en Sjæl som / skabt af Bronzesilkens Fald, / kold, men som i vilter Flamme, / vild, men som af fast Metal« (str. 10). Om fru Stang hedder det: »Det var en rolig, grå Dragt, som sluttede om hende som Metal«; »Den grå Spadseredragt gjorde hende slank og fast, og Ansigtet, det gule Hår, de stålgrå Øjne lyste stejlt og hårdt. Det var som Glimtet af en Dolk«. <sup>146</sup> Fælles for de to skildringer er den sjælelige betydning af krop og dragt under ét, den stramtsiddende dragt, der virker som *fast metal* (begge ordene bruges begge steder). Det er indlysende, at meningen med disse beskrivelser er at give et indtryk af styrke og overlegenhed hos kvinder. Et lignende sammenspil mellem krop og dragt findes også i billedet af fru Kryger, om hvem ordet »skinnende« to gange bruges <sup>147</sup> (jfr. ordet »skinner« i de citerede linjer af digtets str. 8).

I *Fra 6<sup>15</sup> til 9<sup>05</sup>* har jeget villet til »Cythéres Station«, men toget blev fyldt, før han fik billet. Derfor må han nu opholde sig i en ventesal som »en lille, forpjusket, forpustet Erot«. Dette bærer han først med stoisk resignation. Men digtet ender med, at han protesterer mod sin egen resignation: »Men Gud! jeg er ikke forældet endnu / i afklaret, klassisk Forbening, / og vildt protesterer jeg derfor imod / at ende i Buste-Forstening.« Her er et vekselspil mellem den erotiske iver, den



erotiske underlegenhedsfølelse (som både fremgår af billedet af den lille, forpustede erot og af den kendsgerning, at han ikke er kommet med toget) og klagen over egen mangel på passion, som i *Min Pibe*.

*Brombær* og *Tigersommerfugl* fremhæver de mørke, heftige, elskovstunge og tigeragtige egenskaber hos kvinden og er for så vidt i overensstemmelse med *Bronze* og *Utro Fruers Restaurant*.

Om de erotiske digte i *Mirakler* kan man da sammenfattende sige: de fastholder som nævnt det fra *Fribytterdrømme* kendte spil mellem tiltrækning og frastødning i forhold til erotikken. De indfører to nye momenter: den modne, stærkt erotiske frue-type; fremmedheden mellem mand og kvinde.

De seks stykker i gruppen af folkelig-københavnske digte er indbyrdes meget uens, men der går forskellige slags forbindelseslinjer mellem dem.

I flere af digtene fremkalder miljøet en kunstnerisk skaben. I *Vintersol* er det solens skin på den hvide dug, »som forledte mig / til Sang påny«. Digtets jeg frembringer et billede af Dionysos, og denne tiltales som »Du gale Gud og Gøgler!« »Gøgler« er hos Tom Kristensen en almindelig betegnelse for en kunstner af den mere fabulerende type, og der bliver således et fællesskab mellem Dionysos og digtets jeg. I *Lirekassen* bliver dette folkelige instrument organ for en folkelig, robust livsglæde. Men trods digtets bekendelse til folkelighed og folkelig musik er det jo et kunstnerisk raffinement at skrive et digt om en lirekasse, der selv virker som lirekasse-musik (dog klart bedst gennemført i str. 1). Det er også betegnende, at digteren associerer lirekasse-musikken med den ekspressionistiske kunst, der egentlig ikke var så overvættets folkelig. Men det er jo det, der ligger i ordene: »en grel Musik, / som hulker hult og hviner Blik, / som vælter Takt og Tempo ned / i krasse Toneskred«. Dog tilfredsstiller dette ikke helt øjemennesket Tom Kristensen. Han bruger derfor megen plads på skildringen af lirekassens billedskilt, og også her trænger ekspressionismen ind: det »flammer vildt / i farvegrel Spinat«. Det tilstræbt folkelige kommer også frem, når han siger: »der skal ikke dvæles ved / Fortolkninger og Tydninger / i Skiltets Symbolik«, for hvad andet gør Tom Kristensen i mange af sine digte end at give tingene en symbolsk betydning? – Endelig er det i *Nyhavns-Odyssé*, som vi har set, barnets

illusioner og derefter følgende desillusionering i Nyhavns-miljøet, der gør ham til kunstner.

Et andet væsentligt træk er det, at det folkelige miljø i fire af de seks digte mere eller mindre er set med en drengs øjne. *Nyhavns-Odyssé* og *Cunard-Hjørnet* er rene erindringsdigte. *Drengen med Æblet* får billedet af bydrengen og billedet af omgivelserne til at glide sammen, men viser i nogen måde også drengens egne reaktioner.<sup>148</sup> Endelig er det ikke mindst børnene, der har andel i den folkelige livsglæde i *Lirekassen*.

I *Fribytterdrømme* var der kun egentlige barndomsminder i sidste strofe af *Telefontråde*. Desuden var der en dreng som midtpunkt i døgncyklus'ens københavner-billeder. Især den erindrende holdning træder altså stærkere frem i *Mirakler*. Vi nærmer os *En Anden*.

For det tredje er der i flere af digtene en fremhævelse af folkeligheden som det naturlige, i modsætning til forskellig slags unatur, bl.a. den religiøse. *Lirekassen* viser en klar foragt for fruene med den ætertynde sjæl, der ikke kan lide lirekasse-musikken, og det er jo klart antikristeligt, når hun får rådet: »gå hen og skrift din svare Synd / ved Kirkealtrets Billede / og slug en bleg Oblat«. En antydning af blasfemi ligger i omtalen af lirekassen som et »Baggårds-Alter« (str. 10), i modsætning til »Kirkealtret« (str. 11). Åbenlyst blasfemisk og antiklerikalt er *Gravøl*, hvor drankeren Hansens lig før begravelsen er med på beværtning med hans kammerater. Præstens begravelsestale anses for urealistisk snak.<sup>149</sup> Det »Tempelhus / på Bajerflaskers Søjler«, der i *Vintersol* opføres til ølgudens ære, kan også opfattes som noget ukristeligt.

– Vi kan således konkludere, at det folkelige københavnske miljø i disse digte ikke mindst er set i relation til kunsten, barndommen og religionen – altsammen i bedste overensstemmelse med *En Anden*.

Der kan synes at være et uoverstigeligt svælg mellem det stærkt blasfemiske *Sancta Katarina fra Alexandria* og *Julenat*, der tager parti for kristendommen mod vantroen i Rom. En nærmere betragtning viser imidlertid, hvordan synspunkterne kan forenes. Det er i *Julenat* livet og underet, der er sympati for, mere end kristendommen i sig selv, og det er den kølige, rationalistiske skepsis, der tages afstand fra. Det fremgår især af slutningsstrofen: »Tre Stjerner sprang ud og gled

sammen til een, / dengang Verdensforløseren kom; / men et Under, som troldbinder Kanaans Land, / bliver altid til Latter i Rom.«

Glædespigen og helgeninden Katarina i det andet digt er mest optaget af at tænke på en mand, der omtales som »en korsfæstet, syrisk Kriger« (str. 4, 7), en »magdalene-venlig Tænger« (str. 5), »en Tænger / med en hvid Forførerhånd« (str. 5, 8)-og »en slet, men spraglet Tænger« (str. 8). Den blasfemi, der ligger i at skildre helgeninden som hetære, drives altså et skridt videre: det antydes, at også Kristus kunne være interesseret i kvinder.<sup>150</sup> Gennem sine tanker om Kristus bliver Katarina i stand til at omvende 200 soldater og 50 filosoffer, der er hendes elskere. De ægyptiske filosoffer omtales således: »Nilens krumme Filosoffer, / som fundéred, grubliséred, / meditéred, spekuléred / over Ptolemæi Himle, / alle andre svimle Himle / i de samme sorte Øjne, / Katarinas sorte Øjne« (str. 2). Filosofferne er hermed betegnet som en slags pedanter. Når man sammenligner med de udtryk, der bruges om Kristus og Katarina, er det klart, at kristendommen her som i *Julenat* er på livets og underets side (svarende til ordet »Under« i sidste strofe af *Julenat* bruges her i sidste strofe ordet »Mirakkel«).

Opfattelsen af kristendommen i den antikke verden er altså helt modsat opfattelsen af kristendommen i den moderne verden: i nutidsdigtene *Lirekassen* og *Gravøl* blev kristendommen regnet for livsfjendsk. I denne sammenhæng kan man iagttage et interessant stilistisk forhold. I *Lirekassen* blev den ekspressionistiske stil anvendt i forbindelse med lirekassen, det verdslige alter, i *Sancta Katarina fra Alexandria* illustrerer den Katarinas Kristus-fantasier: »Og i Søvn og i Drømme / fulgte hun en syrisk Kriger / til hans fjærne Glaslands-Riger, / hvor hun så en Blodsol slænge / Blodrubiner over Enge, / så, at blå Saphirer falde, / blide Ametyster falde / i Krystalhav«, etc. (str. 6).

I de to digte med religiøst motiv sker der mirakler af en anden art end de kunstneriske mirakler, vi har fundet i nogle digte. Samlingens titeldigt dækker ikke den opfattelse af begrebet mirakel, der træder frem i *Julenat* og *Sancta Katarina fra Alexandria*. Alligevel kan der ligge den tanke bag, at både Gud og kunstneren kan gøre mirakler, dvs. skabe liv.

*Mirakler* byder ikke på samme dateringsproblemer som *Fribytter*-

*drømme*. Intet tyder på, at ældre digte er blandet med dé nye. De fleste af de 16 digte havde været offentliggjort i forskellige tidsskrifter (et enkelt i *Politiken*), mest i 1920: *Nyhavns-Odyssé*, *Bronze*, *Lirekassen*, *Cunard-Hjørnet*, *Fra 6<sup>15</sup> til 9<sup>05</sup>*, *Gravøl*, *Brombær*, *Utro Fruers Restaurant*, *Vintersol* (1921), *Drengen med Æblet* (1921) og *Julenat* (1921).<sup>151</sup> Digtet *Mirakler* er det næstsidst skrevne, fra januar 1922;<sup>152</sup> *Til Ruth* er det sidste, skrevet 15. april 1922.<sup>153</sup> *Mirakler* kunne derfor – ligesom *Fribytter* – sammenfatte træk fra andre digte i bogen. EP har daterede manuskripter til 12 af samlingens 16 digte, alle fra 1920–21.<sup>154</sup>

Det fortjener at bemærkes, at Tom Kristensen i 1920, efter udgivelsen af *Fribytterdrømme*, i tidsskrifter publicerede flere digte, som han senere ikke ønskede at tage med i *Mirakler*. *Satan sejrer*<sup>155</sup> er en skildring af en væddeløbsbane, præget af vild ekspressionistisk farvedyrkelse, sprøjtende lyde, etc. *Sten-Violinen*. *Til Alverdens musikalske Clowner*<sup>156</sup> er også i nogen grad ekspressionistisk præget, men tillige et udtryk for en reaktion mod ekspressionismen. Digtets jeg er »violonist«, men hans violin er en slibesten og hans bue en kniv – et symbol på denne kunstretnings grelle virkemidler. Dette spil har virket opløsende på hans personlighed, og han føler, at han i sit indre ikke mere har dækning for de kunstneriske former, han bruger. Det er det, der ligger i str. 9: »Ja, Slibestenstenen har løjet mig vild / og Knivsbuen splintret min Smerte atomisk. / Jeg er en Zigøjner, en Løgner af Ild, / en blodfattig Clown, som er luende komisk.« Han bliver imidlertid ved i samme manér, som han åbenbart ikke kan komme ud af. Også *Hævn*<sup>157</sup> udtrykker et pessimistisk syn på kunsten. Det drejer sig denne gang om en aldrende digter, der er »træt af / at gløde sin Evne« og derfor hellere vil dø. Det lille *Moral*<sup>158</sup> er en grotesk, makabert komisk situation fra en bilulykke. Endelig er *Ved Mac Swiney's Død*<sup>159</sup> et ret ubetydeligt digt fra proletar-miljø.

Ingen af disse fem digte er af nogen høj kunstnerisk kvalitet, hvad der kunne være grund nok til, at de ikke blev optaget i *Mirakler*. Men de ville desuden have ændret bogens anlæg på en uønsket måde. Det var ikke meningen, at den nye digtsamling skulle være for stærkt præget af ekspressionismen eller af et opgør med den. Det var ikke meningen, at den skulle udtrykke en kunstnerisk pessimisme som den, vi har set i *Sten-Violinen* og i *Hævn*. Og endelig var det absolut ikke



meningen, at der skulle blive for stort spillerum for de heftige, groteske og disharmoniske stemninger, der dominerer i de fem digte. Tom Kristensen har selv fortalt, at *Mirakler* var planlagt som »en lille, uskyldig bog.«<sup>160</sup> Det ville disse digte just ikke have bidraget til.

Finn Stein Larsen skriver om *Mirakler*: »Der er næppe siden Heibergs tid i Danmark skrevet et litterært værk med så indforstået et forhold til og så virtuos en benyttelse af den hovedsageligt hjemlige litterære tradition. (. . .) Det er en magistral poesi i mere end en betydning, en digtsamling, der lever og ånder på sit bifaldende, pasticherende, ironiske eller polemiske forhold til litteratur.«<sup>161</sup>

Han nævner selv forskellige eksempler på dette. Efter hans mening er *Til Ruth* påvirket af Chr. Winther og Aakjær, de erotiske digte *Brombær*, *Utro Fruers Restaurant* og *Bronze* af Sophus Claussen, *Vintersol* – som Tom Kristensen selv har oplyst<sup>162</sup> – af Bødtchers *Mødet med Bacchus*, *Drengen med Æblet* af Oehlenschlägers *Guldhornene*,<sup>163</sup> *Gravøl* af Bellman og Seedorff, hvortil kommer den homeriske baggrund for *Nyhavns-Odyssé*. Andre forskere har kun i få tilfælde udtalt sig om samlingens litterære forudsætninger. Mogens Bjerring Hansen hævder, at *Til Ruth* er påvirket af Drachmanns visionære lyrik,<sup>164</sup> mens Anne Marie Bjerg mener, at *Brombær* og *Tigersommerfugl* minder »om 90'ernes digtning, om symbolismen og Sophus Claussen«.<sup>165</sup>

Af alt dette er noget tvivlsomt. Sikre er i hvert fald de parodisk varierende efterligninger af *Guldhornene* og *Mødet med Bacchus* – og de erotiske digtes nære tilknytning til Sophus Claussen.

Ud over disse formodninger må det endvidere anses for givet, at det underfundigt symbolske *Min Sang* er påvirket af Sophus Claussen.<sup>166</sup>

Men det væsentlige er, at Tom Kristensen nu er ved at indtage den plads i en dansk lyrisk tradition, som han senere skulle bevare og udbygge. Det er uvist, om man med Finn Stein Larsen skal mene, at *Mirakler* er stærkere knyttet til litterære forbilleder end *Fribytterdrømme*. Sagen er snarere den, at forbillederne nu er andre. Begejstringen for de ekstatiske og ekspansive, for en stor del udenlandske, digtere er efterfulgt af en tilslutning til en mere afdæmpet, oftest dansk, lyrisk kunst.

Ændringerne i valg af forbilleder hænger sammen med hele forskellen mellem de to bøger. Tom Kristensens bemærkning om, at *Mirakler* skulle være »en lille, uskyldig bog«, tyder på, at den anden digtsamling blev formet som en bevidst modsætning til den første. Den er mere afdæmpet, mere reflekteret, undertiden med et skær af vemod. Det er stadig sådan, at han samtidig skriver digte, der er ekspressionistisk prægede, og andre, der ikke er det. Og stadig fungerer ekspressionismen som et stilistisk udtryk for den frie livsudfoldelse. Men som helhed er den på tilbagetog. Forenklingen af udtryksformerne er begyndt.

Når *Mirakler* ikke har den samme rigdom og spændvidde som *Fribytterdrømme*, hænger det for en stor del sammen med den meget kortere tilblivelsestid. Men det skyldes også, at en af strengene på instrumentet er forstummet. Det ungdommelige overmod og den ungdommelige erobrertrang, der lyser ud af digte som *Fribytter*, *Ringen*, *Itokih!* og *Landet Atlantis*, er forsvundet. Den livsglæde, der udtrykkes f.eks. i *Lirekassen* eller *Sancta Katarina fra Alexandria*, virker mindre spontan.

### 3. Påfuglefjeren

Rækkefølgen af digtene i *Påfuglefjeren* synes fastlagt efter meget enkle principper. Indlednings- og titeldigtet siger noget væsentligt om bogens indhold og synspunkter. Det derefter følgende, *Djunker*, der giver et bredt billede af havene omkring Østasien, har også karakter af en optakt. Af de følgende digte fra Kina er det kun en del, der er knyttet til bestemte lokaliteter. Men de digte, der har emne fra en bestemt by, blandes – med én, speciel, undtagelse – aldrig sammen med digte fra en anden by. Det gælder også i de tilfælde, hvor der ikke er nogen stedsangivelse, men hvor vi ad anden vej kan stedfæste digtene. Således hører *En Morgen i Peking* og *Templet med den grønne Sky* hjemme i Peking, ligeledes *Kejserinden*, der må foregå i residensstaden. *Minggraven ved Nanking* og *Den blå Tigger*<sup>167</sup> er fra Nanking, *Huchin-Violinen*,<sup>168</sup> *Nankingroad*, *Shanghainætter*, *Tiggersken* og *Woo Sing Dong* fra Shanghai. Endelig er *Messingbuddhaen* fra Hongkong. Efter digtene fra Kina følger et fra Japan og et fra hjemrejsen.

Bogen slutter med det mest omfattende stykke, versfortællingen *Den dobbelte Fjende*, som har en klar sammenhæng med et andet længere, fortællende digt, *Li Tai Pé's Død*, der er placeret omtrent midt i bogen. Det sidstnævnte digt, der foregår i Peking, har også fået en særstilling ved ikke at være placeret sammen med de andre digte fra denne by.<sup>169</sup>

Den sidste strofe af digtet *Påfuglefferen* opstiller en slags program for bogen: »Og jeg blev forledt til at ane en Sjæl / i alle de Blikke, jeg mødte og så, / og jeg blev forledt til at synge om det, / jeg ej kan forstå.« Der er altså to punkter: at prøve at forstå kinesernes sjæl, især ud fra deres udseende; at skrive om det uforståelige. Både interessen for det uforståelige og forsøget på at forstå kinesernes sjæl ud fra deres ansigter genfindes i skildringen *Shanghais lyksaligheder* (se herom tidligere). Naturligvis er de to punkter delvis to sider af samme sag, for også kinesernes sjæle må til syvende og sidst være uforståelige for digteren. Hvad han giver, må være gætterier, fortolkninger, forsøg på indlevelse.

Digtene om personer er kun en af flere grupper. Men inden for denne gruppe findes ikke sjældent beskrivelser af ansigter, der er billeder af sjælene. Det viser sig, at de to gamle mænd i *De to Oldinge og det blomstrende Træ* har bedraget hinanden. De beskrives indledningsvis sådan: »Solen fandt et spinkelt Smil / i Gums forhærdede Profil, / og Læben spilled våd / som Sol i Spindeltråd«, »med en solskræmt Muldvarps Blik/ sad snu og stum og tung, / den gamle, falske Wung«. I *Kejserinden* er der hele to lange, indledende strofers beskrivelse af den intrigante, mord- og elskovslystne kvinde.<sup>170</sup> Da hun bliver gammel, mister hun lysten til at elske, herske og myrde, og samtidig forandrer hendes udseende sig: »Da Livets forlystende Glæder / slog Brist bag Manshukvindens Skal, / da revnede Ansigtets gule Forbening / – hun måbed – thi Livets forlystende Mening: / at elske og dræbe var død.« Kejserindens tidligere ansigtsudtryk var en maske, som der nu bliver en sprække i – men en maske på den særlige måde, at den nok skjuler noget indre, men samtidig giver sig til kende som maske. Vi er her meget nær ved *Shanghais lyksaligheder*: »Denne lukkede skønhed, som jeg fandt i de to ansigter, forstod jeg. Masken, som kun skal skjule men ikke vildlede«. <sup>171</sup> I *Vandet* ridser den rolige og kølige mand »et Tegn, som var sælsomt og delt« i vandet, men det

forsvinder naturligvis, inden han er færdig med at tegne det. Han sammenligner da sit ansigt med vandet: »— Mit Ansigt kan lignedes ved Dammen. / For Rynker er Ansigtet fri. / Og hvert et Tegn er flydt sammen, / før Livet har ridset det i. / For Sindet er evigt stille / hos den, der som Vandet fandt Vej / i den krusede Leg. —«

En række andre digte om kinesere er i jeg-form og rummer derfor naturligt ingen skildring af det ydre. Det er meget forskellige psykiske tilstande, der her gives indblik i: *Den Blindes* forståelse af, at ydmyghed vil betyde befrielse; de næsten overnaturligt skærpede sanser hos den dødsdømte (*Henrettelsen*); den fede, kynisk selvglade elsker (*Genrebillede*); den hykleriske venlighed mod en gæst (*Gæsten*). Mest interessant er måske *Mandarin*, der ligesom forener *Kejserinden* og *Vandet*. Mandarinen har sans for den fine intrige og tænker på sine fjender med overlegent smilende foragt, men samtidig higer han »mod Sindets Tomhed, / hvor der ingen Tanker gror«.

Man kan konkludere, at der i digtene om enkelte kinesere især er to egenskaber, der fremhæves. Den ene er det lumske, bedrageriske, uoprigtige. Det tager Tom Kristensen afstand fra, selv om det undertiden morer ham. Den anden er længslen efter sindets ro og frihed for ængstende tanker. Den identificerer han sig med. Begge de to træk genfindes også uden for de digte, der er samlet om enkeltpersoner. Det er uoprigtigheden i form af simpelt snyderi, der er tale om i *Messingbuddhaen*,<sup>172</sup> og i *Tiggersken* er det hykleriet, der indignerer digteren.

Det andet motiv er selvfølgelig af langt mere eksistentiel karakter. Vi så, at længslen efter indre ro i *Mandarin* er skærpet til en længsel efter »Sindets Tomhed«. Det er egentlig det samme, man møder i *Søvn*. Tiggeren bestræber sig for at trænge længere og længere ind i sit eget sind, og det lykkes ham at sprænge »alle sorte / Sjæleporte / ind til Sjælens sidste Rum. / Her lå Natten uden Brist, / Nat før Fødsel, Nat bag Død, / uberørt af Livets Gnist«. Det er søvnens nærhed, der giver mulighed for denne opfyldelse af sjælens længsel, og det kan bemærkes, at søvnen og døden er knyttet nær sammen (str. 1, 5). (Kærligheden til søvnen genfindes, som vi har set, i digtene *Det røde Støv* og *Hymne til Søvn* i *En Kavalier i Spanien*, den nære sammenknytning af søvn og død tillige i det førstnævnte.) Det er oplevelsen af tomheden, der på en anden måde bryder igennem i



*Minggraven ved Nanking*, der mere end noget andet digt realiserer indledningsdigtets løfte om »at synge om det, / jeg ej kan forstå« (se især *Minggraven ved Nanking*, str. 1, 2).

Hvor væsentligt alt dette blev for Tom Kristensen i Kina, fremgår også af *En Anden*. Om Valdemar Rasmussen findes der to passager, som også verbalt står nær ved ordene i *Mandarin* om »Sindets Tomhed, / hvor der ingen Tanker gror«. Den første har vi allerede på bogens første side: »Den store Himmel med den porøse, grå Skumringsfarve syntes at opsuge alle Tanker i sig, og han følte den blot som en uhyre Tomhed, der var hvælvet over hans egen rolige Sjæl.«<sup>173</sup> Og senere hedder det, at han »tømte sig for Meninger og alt, som indsnævrer«.<sup>174</sup>

En anden gruppe digte er rent deskriptive, billeder af Kinas byer, landskaber og have: *Djunke*, *En Morgen i Peking*, *Foraar*, *Woo Sing Dong*. Man bemærker, at der i disse digte stort set hersker en lys, optimistisk stemning. Det var jo langt fra altid tilfældet i digtene om enkelte kinesere – og er det heller ikke i de digte, der forener det beskrivende med en bestemt opfattelse af kinesiske livsforhold. I *Templet med den grønne Sky* genfinder vi den modvilje mod kinesisk religion og dens præster, som vi kender fra Tom Kristensens prosaskrifter. *Shanghainætter* udtrykker ubehag ved den perverse, brutale eller senile erotik, der udfolder sig på hotellet i Shanghai.<sup>175</sup> *Tigger-sken* er et billede af den mest fattige og ækle del af Shanghai og munder ud i billedet af den frække tiggerkælling.<sup>176</sup> I *En Damper*, *en Djunke*, *en Sampan* drukner to af tre mand i en djunke ved sammenstødet med en damper. Den tredje er ved at flygte, men bliver slået ned af en mand fra en anden båd, fordi: »Usømmeligt er det at svømme / så fejgt fra sin Død.« Hvilket igen skyldes en rent fatalistisk tro: »Men den, som skal drukne, må drukne, / det fordrer de rindende Strømme.« Hvordan Tom Kristensen selv forholder sig til denne fatalisme, røber han ikke med en mine. Det er det eneste af disse fire digte, hvor han forholder sig neutral.

De digte, vi indtil nu har omtalt, tyder på, at Tom Kristensen havde større sympati for Kinas byer og landskaber end for kineserne selv og deres livsformer. Kun én side af kinesisk sjæleliv, som han opfattede det, tiltalte ham virkelig: længslen efter ro og tomhed, der for ham –

som det ses i *En Anden* – var ensbetydende med individualitetens ophævelse.

Som vi har set, er en del af digtene i *Påfugleffjeren* i jegform, uden at jeget er identisk med Tom Kristensen. Denne form, maskedigtet, har en meget større frekvens end i de to første digtsamlinger. I en række andre digte er der et egentligt lyrisk jeg: her taler digteren i eget navn. Bortset fra titeldigtet er der imidlertid kun to af dem, der har et virkelig eksistentielt indhold. Det er det allerede omtalte *Minggraven ved Nanking* samt *Nankingroad*.

Det sidste fortjener en nærmere analyse. Der bruges her ikke formen »jeg«, men »vi«. Digteren står sammen med en anden på en balkon, og de ser, »stille, regnvejrsglade«, ned over Nankingroad i Shanghai (str. 1). Str. 2 og 3 lyder:

Livsberuset kan vi høre  
tusind nøgne Fødders Gang,  
Rickshawkørsel gennem Pløre,  
Kuliråbet i vort Øre,  
halvt et Nødråb, halvt en Sang.

Råbet er en sært forjaget  
Hymne fra en angstfuld Mund,  
og igennem Færdselsbraget  
toner Angsten livsbetaget  
midt i Mareridtets Stund.

Den dobbelthed af angst og livsbetagelse, som digteren finder i kuliråbene, er noget meget Tom Kristensen'sk. Her har han nemt ved at føle sig ind i det fremmede. Stilfærdigt fastslås stemningsfællesskabet mellem de hvide på balkonen, der er livsberuste, og kineserne, der er livsbetagne. I str. 4 omtales kineserne imidlertid som »et Folk af Tåber, / som i uophørligt Rend / galoperer, vrinsker, råber«, etc., og str. 5 indfører udtrykket »de tusind Fødders By« (jfr. allerede str. 2), som der bliver brug for i str. 6:

Fremmed står vi. Regnen render  
gennem denne Paraply.

På det blinkende Gelænder  
mødes vore våde Hænder  
i de tusind Fødders By.

Her træder modsætningen, fremmedheden mellem hvide og kinesere frem på to måder, dels i strofens første ord; dels gennem den utvivlsomt tilsigtede modstilling af hænder og fødder i de to sidste linjer. Modsætningen mellem hvide og kinesere beror også på en social forskel: de hvide står på balkonen og ser ned på kineserne, der maser sveddryppende forbi på gaden. Først og fremmest er modsætningen dog fremmedhed. Værnet mod denne fremmedhed ligger i, at digterens hænder mødes med den andens – og det må være en kvinde, Ruth Lange, hvis tilstedeværelse i hele digtsamlingen kun antydes her – og måske i *Den dobbelte Fjende*. Således kan digteren søge tilflugt hos kvinden, der ellers er fremmed, mod det endnu mere fremmede.<sup>177</sup>

Det står tilbage at forsøge en fortolkning af de to længste digte i samlingen, *Li Tai Pé's Død*<sup>178</sup> og *Den dobbelte Fjende*, der begge handler om æstetiske problemer.

Digteren Li Tai Pé's tidligere og nuværende situation skildres i str. 3–5:

– Jeg elsker den Silke, som hænger i Laser,  
jeg elsker den kostbare, hærgede Dragt,  
for Livet og Lasen er større end Tanken,  
som udpønsed Dragtens forsirede Pragt.

Se, derfor gik jeg, som var Kejserens Yndling,  
i Kejserens Slot, og min Strube blev kold.  
Min Dragt var en Sang; men min Sang blev kun Silke  
med Farver, som skjulte, at Sangen var gold.

Se, derfor gik jeg, som var Kejserens Yndling,  
med Silkesandaler på Tiggernes Sti  
og rakked mig til og blev Drivert og Sanger,  
en syngende Tigger, et pjaltet Geni.

Det er modsætningen mellem en gold og kold kunstpoesi og en friere,

mere livsnær og mere utraditionel digtning. Alt skulle således nu stå godt til, og han lægger heller ikke skjul på sin vældige produktivitet (str. 6).

Et betydningsfuldt træk i de citerede strofer er digterens store selvfølelse, som ikke alene røber sig ved, at han kalder sig selv et geni. Noget af det samme ligger i sætningen »jeg elsker den kostbare, hærgede Dragt«: selv om hans kunst er blevet friere, er den på sin vis stadig udsøgt. Formentlig træder denne selvfølelse også frem i str. 7, hvor Li Tai Pé henvender sig til den skare, der omgiver ham:

Og I, som har Klæder med tunge Brokader,  
er nu rakkert til af en heftig Orkan,  
og du, Ho Chih Chang, som er Kejserens Yndling,  
har Pjalter som Fjer på en flænget Fasan. –

Der ligger vistnok en vis foragt i dette. De andre er ikke pjaltede på samme lette og udsøgte måde som han selv. De er hans mindre begavede efterlignere.

Denne modsætning mellem Li Tai Pé og de andre træder endnu klarere frem i et senere afsnit (str. 20–24), hvor de drikker sammen. Han håner dem, fordi de »fabled drikkældigt Natursværmeri«, fordi de vil drikke sig til en sværmerisk følelse for den konkrete natur, de er midt i. Li Tai Pé selv gør det stik modsatte:

men jeg, som er Konge, går dybt ned i Vinen  
og søger med Øjnene fast lukket i.

Og Vinen skal vække en stærkere Sommer  
end denne, som kranser vor halvskønne Sø.  
I Vinrusen skaber min Hjerne sig Blomster,  
der blusser så heftigt som alt, der skal dø.

For Vinrusen vækker minutlange Somre  
med febevild Fauna og feberrødt Flor,  
og Vinrusens Somre står jagende ind over  
Tankernes kolde og hærgede Jord. –



I stedet for som de andre at »stirre« på naturen lukker han øjnene og vil senere blive i stand til at give udtryk for det, som vinen har frembragt inde i hans hoved. Det er helt klart, at der her er tale om ekspressionistisk digtning i modsætning til traditionel, impressionistisk eller realistisk, naturlyrik. Når Li Tai Pé's hjerne skaber sig blomster, svarer det helt til, hvad der sker i *Det blomstrende Slagsmål*. Det bør bemærkes, hvor sikker Le Tai Pé – »jeg, som er Konge« – stadig er på, at hans kunst er den rette.

Nu bringes imidlertid et motiv i forgrunden, som flere gange har været forberedt. Digteren føler sorg, og grunden er denne: »Dog findes et Digt, som jeg aldrig får sunget, / et moderløst Æg i en Rede af Kvas« (str. 27). Tanken på dette digt »har jaget mig fredløst / igennem en Verden af Kvinder og Vin, / ad støvede Veje, ad stenede Stier, / ad Kejserpaladsernes stenlagte Trin« (str. 28). Det har formet hans livsskæbne – og vel også faserne i hans kunstneriske udvikling. Hvad digtet egentlig skulle dreje sig om, lader sig ikke sige, men det må naturligvis være noget af afgørende betydning. Der er en detalje, som nok kan bidrage til en forståelse af symbolet. Li Tai Pé har selv tidligere i digtet set og flere gange tænkt på den forladte rede. Der har her hver gang (str. 1, 8, 16, 25) været tale om æg i flertal, hvad der jo også er det naturligste. Først nu, da det er blevet symbol, er det »et moderløst Æg«. Billedet går da ud på det meget enkle, at ligesom ægget aldrig bliver ruget ud, vil det digt, Li Tai Pé drømmer om, aldrig blive bragt på papiret.<sup>179</sup>

Digtet dækker i store træk, men også kun i store træk, Tom Kristensens egen situation. Det er hans udvikling fra epigon naturlyriker til ekspressionistisk kunstner, der er tale om, og han holder med stor selvsikkerhed fast ved sin ekspressionistiske digtnings værd. Nogle detaljer lader sig dog vanskeligt forklare ud fra Tom Kristensens forhold. Li Tai Pé's nye kunst fremstilles i nogen måde som en reaktion mod det for store indslag af tanke i hans tidligere kunst (str. 3: »Livet og Lasen er større end Tanken, / som udpønsed Dragstens forshirede Pragt«; str. 24: »Virusens Somre står jagende ind over / Tankernes kolde og hærgede Jord«). Men selv om den ekspressionistiske kunst ikke just var intellektualistisk, var den foregående tids naturlyrik det heller ikke. Det er heller ikke muligt at se en entydig allusion til danske forhold i billedet af Li Tai Pé's følge. På den ene side er de

klædt i laser og skulle altså forestille at være ekspressionister, på den anden side er de mest optaget af naturstemninger. – Li Tai Pé's store produktivitet oplevede Tom Kristensen selv netop på denne tid.<sup>180</sup>

Det er meget tvivlsomt, om der er nogen grund til at betragte digtet som et opgør med ekspressionismen. Når Li Tai Pé ikke kan skrive det digt, han drømmer om, er det ikke p.gr.a. mangler ved hans kunst. Det hænger sandsynligvis – som i *Telefonråde* – sammen med, at der er et problem i hans liv, som han ikke kan løse. Det er dette forhold, der symbolsk udtrykkes ved, at digteren dør.<sup>181</sup>

– *Den dobbelte Fjende* er et særdeles interessant, men tillige vanskeligt forståeligt digt. De to faser, digter-hovedpersonens kunst gennemløber, er de samme som i *Li Tai Pé's Død*. I den første er han epigon, en behersket, harmonisk efterligner af de »milde, henrivende Klange« (str. 5) hos Li Tai Pé (som altså her har en helt anden rolle end i *Li Tai Pé's Død*). Hua Ling, som han tilbeder, vrager denne digtning. Han kaster sig da ud i et vildere, mere disharmonisk liv, og hans digtning forandrer sig tilsvarende og bliver mere subjektiv og original. Hans emner spænder nu meget vidt:

Han skrev om de tusinde Ting,  
som lyser og blinker i Verden,  
om Månens taifunsvangre Ring,  
om Bjærget, om Strået, om Ærten,  
om Ormen, den krybende Tarm.

Om Valmuekapslen, der står  
med mælkevidt Blod ud af Såret,  
som Kniven lemfældigt har skåret,  
en Mælk fra et Opiumssår,  
en Modermælk uden en Mor;  
om Lotus, en hvid og en rød,  
den hvide, hvor Duftene drømmer,  
den røde, hvor Duften er død;  
om Loven, at Duftene rømmer  
de Lotus, hvor Farverne bor.

Han skrev om de tusinde Ting,

og Tingene strømmed som Floden,  
der skyllede ind under Floden  
og spejlede Pigen Hua Ling;  
Hua Ling var de tusinde Ting.<sup>182</sup>

Denne mægtige udvidelse af stofområdet, der nu omfatter stort og småt, smukt og grimt, svarer til det fra Whitman stammende program for den ekspressionistiske digtning. Flere udtryk stemmer også overens med Tom Kristensens egne ekspressionistiske digte. I sin nye fase skriver digteren »med nye og hidsige Klange« (str. 25; jfr. *Landet Atlantis*: »Påny intonéres med heftige Klange«), og han betegnes som »en skrivende Gud« (str. 26) eller »en skabende Gud« (str. 30), svarende til *Det blomstrende Slagsmål*.

At digterens nye stil i det væsentlige er et kunstnerisk fremskridt, ses allerede tidligere i digtet, hvor det siges, at »Digterfornuften led Tab, / men hævedes op til Geni« (str. 15; ordet »Geni« bruges også om Li Tai Pé's nye stil (*Li Tai Pé's Død*, str. 5)). Men det fremgår også af den strofe (30), der afslutter billedet af den nye stil:

Han blev til en skabende Gud,  
hvis Vers drev som Blade i Stormen,  
lidt løse og mørke i Formen.  
Som Pjalter af Nat<sup>183</sup> fløj de ud  
i hele den nyfigne By.  
Hans Digtning blev stærk og blev bred,  
et Bjærg, som med Revner og Furer  
og Sollys og Snefald og Skred  
lå tegnet med stejle Konturer;  
men Toppen stod op i en Sky.<sup>184</sup>

Men ligesom der måske i str. 28 (se note 182) lå et forbehold i ordene om, at »Duftene rømmer / de Lotus, hvor Farverne bor«, må den sidste linje af str. 30 vel betyde, at der er kommet en vis uklarhed ind i hans digtning.

Digteren fører sig nu frem for Hua Ling med sin nye stil. Hun afviser den som alt for vild og gal, hvilket forundrer og forstemmer ham. Men måske er der mere end lunefuldhed i hendes reaktion. Da

hun i sin tid, efter sin forkastelse af digterens første manér, bad månen om at fortrylle ham, ønskede hun, at den skulle lede ham »til Galskabens grønlig Vej, / så Digteren hurtigt kan finde / det vildeste Udtryk for Savn / og underligt formfuldendt binde / sit Vers over mig og mit Navn, / men kun, ja men kun over mig« (str. 12).

Digteren skulle altså have forenet en korrekt form med et galt og vildt, »dionysisk« indhold. Men det har han ikke formået. Som epigon havde han kun den gode form, som »ekspressionistisk« digter kun det dionysiske indhold. Sammen med de forbehold over for digterens anden manér, som vi har fundet i str. 28 og str. 30, giver Hua Lings krav om balance os det indtryk, at *Den dobbelte Fjende* virkelig betegner et opgør med ekspressionismen. Men ligesom i *Li Tai Pé's Død* opfattes den ekspressionistiske fase dog som et stort fremskridt i sammenligning med epigon-fasen.

Der er alligevel en væsentlig forskel på de to digte. I *Li Tai Pé's Død* oplever hovedpersonen på et vist tidspunkt en følelse af kunstnerisk og menneskelig afmagt. Denne afmagtsfølelse, der åbenbart er uovervindelig, synes ikke at være afhængig af den kendsgerning, at han digter i »ekspressionistisk« ånd. I *Den dobbelte Fjende* betragtes epigon-digtningen og den »ekspressionistiske« digtning derimod som to former for ensidighed, og det er denne ensidighed eller halvhed, der bevirker, at Hua Ling afviser digteren. Hvilke følger afvisningen får for ham, giver digtet ikke mulighed for at afgøre.

Imidlertid er *Den dobbelte Fjende* ikke blot et digt om æstetiske problemer. Det er tillige et erotisk digt, og som sædvanlig hos Tom Kristensen er det kvinden, der er den stærkeste. Over for digterens ensidighed eller halvhed står Hua Lings uberegnelighed og dobbelthed. Denne dobbelthed symboliseres ved hendes to bryster, som hun bruger som et våben over for en anden besværlig tilbeder, nemlig månen. Ved digtets begyndelse hedder det (str. 3):

Hun spændte – sit matgyldne Bryst  
– to Måner, som lyste fra hende –  
og denne fordoblede Fjende  
var Månen for stærk i en Dyst,  
hvis Våben var Skønhed og Ild.  
Hver Fuldmånenat, når det hændte,



at Månen galant sendte Bud,  
blev Kvinden forbitret og spændte  
sit Bryst og sin Dobbeltthed ud,  
og Månen blev ynkeligt mild.

Men ved slutningen, da månen kommer igen, går det anderledes til (str. 39 f.):

Hvem fatter vel Tankernes Spil?  
De glimter som Sol over Vandet.  
Hun dækked det ene Bryst til  
og rakte hovmodigt det andet  
mod Månen, som stråled af Lyst.

Hun spændte det matgyldne Bryst  
– een Måne, som lyste fra hende,  
den lille, hovmodige Kvinde –  
og Månen blev stærk i en Dyst,  
hvis Våben var Skønhed og Ild.

Denne scene finder sted lige efter, at Hua Ling for anden gang har afvist digteren. Hun føler nu åbenbart trang til at hengive sig, men hun er så stærk, at hun er nødt til at skjule sin styrke og dobbeltthed for ikke at skræmme månen bort. Det kan tilføjes, at Hua Ling netop nu, da hun står stærkere end nogensinde, beskrives med nogle af de ord, vi i andre tekster – bl.a. digtet *Bronze* i *Mirakler* – har set som tegn på den kvindelige overlegenhed: »Bronze« (str. 38) og »skinnende« (str. 39).<sup>185</sup>

Tom Kristensen har selv i en note til *Den dobbelte Fjende* oplyst, at Hua Ling betyder påfuglefjer. Men i samlingens titeldigt er påfuglefjeren tydeligt nok et symbol på Kina og kineserne. Når Tom Kristensen her siger, at han vil skrive om det, han ikke forstår, er det Kina, han mener. Påfuglefjeren er i indledningsdigtet et symbol på Kina, i afslutningsdigtet et symbol på kvinden – men i begge tilfælde et symbol på det uforståelige.<sup>186</sup>

Det skulle nu være muligt at overskue hovedmotiverne i digtsamlin-

gen. Fire elementer synes især at være af vigtighed: 1. en skildring af Kina, der er positiv i omtalen af byer og landskaber, mere kritisk over for nationen og dens livsformer. 2. en identifikation med en søgen efter sindets ro og tomhed, der i øvrigt opfattes som specifikt kinesisk. 3. to digte om æstetiske problemer, der tillige er menneskelige problemer. I ingen af digtene gives en løsning på problemerne, men kun det ene af dem kan betragtes som et opgør med ekspressionismen. 4. erotiske spørgsmål: i *Den dobbelte Fjende* kvindens uforståelighed og overlegenhed i forhold til manden, som i romanerne og i en række andre digte; i *Nankingroad* mandens mulighed for at søge tilflugt hos kvinden for sin følelse af fremmedhed, som i *En Anden*.

Man har undertiden set det fremstillet, som om *Fribytterdrømme* og *Mirakler* var rent ekspressionistiske bøger, så at der var en meget brat overgang til den helt u-ekspressionistiske *Påfuglefjeren*. En sådan opfattelse er, som vi har set, urigtig. Allerede i *Fribytterdrømme* fandtes mange digte, der ikke var ekspressionistiske; i *Mirakler* er ekspressionismen yderligere på tilbagetog; i *Påfuglefjeren* er den forsvundet.

Det ser imidlertid ud til, at det kinesiske miljø har givet Tom Kristensen den samme fordel som den ekspressionistiske stil. To citater fra *Aabenhjertige Fortielser* kan belyse dette. Med henblik på sin ekspressionistiske digtning skriver han: »Den paradoksale blanding af løssluppen fantasi og rationel tænkemåde, som »Klingen« i mine øjne gav udtryk for, maatte virke voldsomt paa et menneske som mig, der gerne ville objektivere mine følelser saa stærkt, at de blev holdt sammen af et billede og laa skjult bag ved det, og jeg derved kunne slippe for at anvende følelsesord og dybsindigheder.«<sup>187</sup> Om de kinesiske digte siger han: »Jeg kunne forklæde mig kinesisk og være ærligere.«<sup>188</sup> Også her er der en slags billede, han skjuler sig bag. I begge tilfælde maskerer han sine bekendelser.

Det kan i denne forbindelse være af interesse at fastslå, at *Påfuglefjeren* er resultatet af en kort, intens arbejdsperiode. I *Aabenhjertige Fortielser* fortæller Tom Kristensen, at alle digtene undtagen *Henrettelsen* er skrevet i Danmark i juli og august 1922.<sup>189</sup> *Henrettelsen* er skrevet under hjemrejsen fra Kina, i Adén-bugten.<sup>190</sup> Fra Søren Hal-lars dagbog ved man dog, at endnu et digt, *Den blå Tigger*, er blevet til

på hjemturen.<sup>191</sup> Endelig vides det, at titeldigtet – ligesom i *Fribytterdrømme* – er det sidst skrevne.<sup>192</sup>

I *Påfugleffjeren* fortsætter den tilslutning til en overvejende dansk lyrisk tradition, som vi allerede kunne iagttage i *Mirakler*. Det stemmer fint, at kun samlingens mest traditionelt eksotiske digt, *Djunker*, er i Kipling'ske rytmer. Det er metrisk, i mindre grad stilistisk, utvetydigt påvirket af Kai Friis Møllers oversættelse af *Mandalay*. Sammenlign f.eks. disse linjer:

Husker du Pagajens Dunken fra Rangoon til Mandalay?  
O, den Vej til Mandalay,  
Fuld af Flyvefisk i Leg,  
Og hvor Solen brød som Torden frem bag Kinabugstens Kaj!<sup>193</sup>

med slutningen af Tom Kristensens str. 1:

på de hundred stærke Vande fra Petschili til Sabang,  
på Kanaler mellem Grave,  
mellem Templer og Pagoder  
mødte jeg de lave Djunker med en Måtte på en Stang.

*Djunker* retfærdiggøres dog af sin placering i bogens begyndelse, hvor det gjaldt om ligesom at anslå tonen fra østen.<sup>194</sup>

– Men ellers er det nu så afgjort Sophus Claussens indflydelse, der er den stærkeste. Den kan iagttages i stort og småt. Et enkelt og klart eksempel er den suggestivt kapriciøse stil i første strofe af *Shanghai-nætter*:

I de mørke Shanghainætter  
var Hotellet lyst og lydt,  
og det klang med små Banketter,  
hvor konkylieterske Retter  
blev serverede og nydt.

Det er i l. 3 overraskende og effektfuldt (men logisk ud fra l. 2), at banketterne opfattes som lydindtryk, og lige så overraskende, at ban-

ketter kan være små. Denne ligesom skæve kombination af'ordene er et af de vigtigste virkemidler hos Claussen. En pragtglose som »konkylieferske«, der virker både ved sin betydning og ved sin usædvanlighed, er også meget Claussen'sk.<sup>195</sup>

Digtet *I Paris i Djævlerier* slutter med følgende strofe: »Hun tegned med Fingren / Sandhedens Linjer i Sporet / af Vinen, som randt / fra de væltede Glas over Bordet.« Det er sandsynligt, at vi her har oprindelsen til et motiv, der kommer igen flere gange hos Tom Kristensen. I *Vandet* hedder det: »Han ridsed med Grenen i Dammen / et Tegn, som var sælsomt og delt; / men Tegnet var stille flydt sammen, / før Tegnet var skrevet helt«, og dette bliver, som vi har set, til et symbol på hans personlighed. Det er noget af det samme, man finder i *Den dobbelte Fjende*: »På Bordpladen, pudset og pæn, / løb Vin efter sære Metoder / og deltes i Delta og Floder / og spejlede lyst Porcelæn« (str. 14); månen skinner ind langs vinfloden og får derved afgørende indflydelse på digteren. Endelig er motivet gennemspillet i klassisk afklaret form i digtet *I Regnvej* i *Mod den yderste Rand*.

Det kan være et enkelt ord, der leder tanken hen på Sophus Claussen, som når der i første strofe i *Vandet* tales om »en knopvilter Vånd«. »Vilter« er et af Claussens yndlingsord, og han har dannet flere sammensætninger med det: »lysvilter« og »solvilter«.<sup>196</sup>

Det kan også være et helt digt. Om *Den dobbelte Fjende* siger Torben Brostrøm, at det »er i slægt med Sophus Claussens fabler«,<sup>197</sup> og Ernst Frandsen, at det »er afhængigt af Sophus Claussen baade ryt-misk – »Poeten og Naboersken« er Forudsætningen – og i den symbolske Form«. <sup>198</sup> Selv om det kun er rytmen, der efter Frandsens mening er lånt fra *Poeten og Naboersken*, er der så stor lighed – og samtidig så stor ulighed – mellem de to digte, at en sammenligning mellem dem virkelig kan belyse Sophus Claussens betydning for Tom Kristensen. Om der i *Den dobbelte Fjende* foreligger en påvirkning netop fra *Poeten og Naboersken*, kan ikke afgøres med sikkerhed, men det er sandsynligt.<sup>199</sup>

Allerede indholdet af de to digte er beslægtet: en digter (udtrykkeligt en digter) vil vinde en lunefuld kvinde, men bliver afvist. Hos Sophus Claussen er problemstillingen dog en anden og meget enklere end hos den yngre digter. Den sorthårede pige *har* svigtet sin forlovede, der var kommis, og været digterens elskerinde. Men hun forlod



ham igen, fordi han ikke havde penge, og er nu blevet tyk og borgerlig. Det er den frie, poetiske livsglæde over for den satte borgerlighed, der er digtets tema.

Hvad der stilistisk er fælles for *Poeten og Naboersken* og *Den dobbelte Fjende* – og i det hele taget for en del digte af Sophus Claussen og Tom Kristensen – er kombinationen af en djærv, realistisk tone og et fantasifuldt sprog med en vis ironisk ræsonneren. Noget af virkningen beror hos begge på sammenstillinger af de jævne og mest dagligdags ting med elementer af høj stil. Man kan sammenligne str. 2 af Claussens digt:

Den Gang jeg var ung  
    (det var ikke i Gaar)  
da gik der en Pige med sortladent Haar  
og klapped vor Nabokats Killinger  
    med ivrige Hænder  
imens hendes Tænder  
    – som skrevet staar –  
    (læs Salomons Højsang)  
var hvide *som klippede Faar*,  
og naar hun smilte, *da fødte de Tvillinger*.

med str. 7 og 8 af Tom Kristensens:

Hun pipped med Pipfuglemund:  
Langt snarere skal Mandarinen,  
som altid får Hikke af Vinen,  
så Hagen med tredobbelt Bund  
står spændt om en mavesur Luft,  
få Lov til at hikke sig mat  
med Næsen trykt flad mod min Skulder,  
end du, som går ædru hver Nat  
til Fest på papirsgule Ruller,  
skal eje mit Legemes Duft.

Men var du en Dranker af Drift,  
en omtumlet Digter og Dranker

med drukne, profetiske Tanker, –  
og ikke en Dranker i Skrift,  
et Svælg på et fladt Ark Papir;  
ja, var du som Skyen, der drev  
med Torden og Lynild mod Norden, –  
og ikke en stakkels Elev,  
en Skygge af Skyen på Jorden,  
så blev du en lykkelig Frier.

Et væsentligt element i de to digtes opbygning er gentagelserne. Når det samme udtryk kommer igen i en ny situation, sætter det ændringen i relief, således hos Sophus Claussen: »Men jeg var ung og ved Kraft, / paa Vej til de højeste Stillinger . . .« (str. 3), ». . . jeg fejled de højeste Stillinger . . .« (str. 6); hos Tom Kristensen: »hun er dobbelt og vild« (str. 4; man har endnu ikke set det i praksis), »Kvinden var dobbelt og vild« (str. 40; her ved digtets slutning ved man, hvad det vil sige).

Også i disse to digte finder man de overraskende, springske ord-sammenstillinger, der er karakteristiske for Claussen, og som Tom Kristensen har efterlignet. Her skal kun citeres et par eksempler. Man kan tage indledningen til *Poeten og Naboersken*: »De Mænd og Koner i sikre Boder / med Regnskabsbøger og grublende Ho'eder / og mægtige Buge –« og digterens ord, da han vender tilbage til Hua Ling: »»Jeg kommer, en Hader af The, / en Elsker af Vin og af Piger, / en Modstander af Li-Tai-Pé, / en Borger i festdrukne Riger.«« (str. 31).

Men der er også betydelige forskelle mellem de to digtes stil: mere fynd og koncentration hos Claussen, større anvendelse af farver og af opremsende beskrivelser hos Tom Kristensen. Denne forskel i stil hænger sammen med en forskel i idé og livsfølelse. I *Poeten og Naboersken* møder man Sophus Claussens fast overbeviste, selvsikkert forkyndte syn på kunst og erotik; i *Den dobbelte Fjende* er både kvinden og digtningen noget dybt problematisk.

Ernst Frandsen har ret i, at de to digtes rytme er beslægtet – men den er heller ikke mere. Tom Kristensens digt er i en konsekvent fastholdt strofisk form, mens Claussens er langt mindre regelmæssigt opbygget. Fælles for de to digte er kun den gennemførte jambisk-anapæstiske rytme. Den mere frie og åbne form i *Poeten og Naboersken* passer godt til dette digts frimodige holdning.<sup>200</sup>

Ved siden af denne stærke indflydelse fra Sophus Claussen kan der måske på enkelte punkter – ligesom i *Mirakler* – spores en påvirkning fra den ældre danske litteratur. P. H. Traustedt har i sin afhandling om Tom Kristensens lyrik hævdet, at der er en række verbale overensstemmelser mellem *Li Tai Pé's Død* og H. C. Andersens *Nattergalen*.<sup>201</sup> Niels Egebak har taget dette vink op og givet en fortolkning af forholdet mellem de to tekster.<sup>202</sup> Denne fortolkning er meget kompliceret. Hvis der overhovedet er en påvirkning fra *Nattergalen*, forekommer sagen mig at være enklere. Den ligger i følgende forhold, som hverken Traustedt eller Egebak har klarlagt: Li Tai Pé har i lighed med den ægte nattergal levet i kejserens slot som hans yndling, men har som den følt sig for bundet i sin kunstneriske udfoldelse og er flygtet. Den kunstige nattergal svarer da til Ho Chih Chang, som *nu* er kejserens yndling (str. 7) og ikke er andet end en imitator af Li Tai Pé. Forskellen er da, at Li Tai Pé ikke som den ægte nattergal kan opnå fuld harmoni gennem et liv i naturen: der opstår, som vi har set, et uløseligt problem for ham.<sup>203</sup>

Jeg anser det for sandsynligt, at sidste strofe af *Shanghainætter* rummer en bevidst hentydning til Poul Møllers *Glæde over Danmark*. Strofen lyder sådan:

Lugten af forbuden Glæde,  
 ung, pervers, brutal, senil,  
 stank fra dette Nattesæde,  
 stank fra Singsonggirlens Klæde,  
 stank fra Boyens Hælersmil.

Denne markante anafor har et sidestykke i str. 7 og 9 af Poul Møllers digt:

Kunde du ved Guld og Sølv at love  
 Kiøbe dig en nordisk Qvindes Tro,  
 Kiøbe dig et Pust fra Søens Vove,  
 Kiøbe dig et Ly af Thules Skove  
 og en Kløvermark til Middagsro?

— — —

Ja vor danske Jord er sommerfrodig;  
Der er Kræfter ved det danske Brød.  
Derfor er den danske Mand saa modig;  
Derfor var Normannens Kniv saa blodig;  
Derfor er den danske Kind saa rød.

Denne hentydning har mening, fordi de to digte udtrykker samme lede ved østens livsform, ikke mindst på det erotiske område. Man bemærker endvidere, at den femlinjede strofe har samme rimstilling i begge digte.<sup>204</sup>

#### 4. Verdslige Sange

Tom Kristensen har fortalt, at *Henrettelsen* blev skrevet på et papir, hvor han først havde påbegyndt et digt med kinesisk emne, der dog efter hans mening rummede for megen beskrivelse.<sup>205</sup> I virkeligheden er der ingen af hans andre digtsamlinger, hvor beskrivelse optager så stor plads som i *Påfuglefjeren*: flere af digtene er, som vi har set, rent deskriptive. Det er vel også kun naturligt, eftersom denne digtsamling er et resultat af hans første store rejse.

Allerede i digtene fra rejsen til Spanien tre år senere er det beskrivende element trængt stærkt tilbage. På andre punkter har disse ligheder med de kinesiske. Længslen efter ro, tomhed og glemsel er den samme. Tilnærmelsen til Sophus Claussen er måske endnu mere markant end i *Påfuglefjeren*. Forøvrigt er formens afklaring skredet yderligere frem i løbet af de tre år. Det sker, at Tom Kristensen forklæder sig spansk – som tidligere kinesisk. Men det er nu undtagelsen. I det store og hele er hans lyrik nu blevet mere direkte, mere subjektiv.

Erotiske motiver træder stærkere frem i de spanske digte end i *Påfuglefjeren*, og denne tendens forstærkes yderligere i den følgende samling, *Verdslige Sange*. Af de 20 digte er de 16 erotiske, mens et syttende, *Prædikeren*, har et erotisk bimotiv. Kun de tre sidste, *Blæst*, *Sangen om Sorgen* og *Græs* har ikke noget erotisk motiv. De fire digte, der mangler det erotiske hovedmotiv, skader imidlertid ikke bogens enhed, tværtimod: de er »verdslige sange« på en anden måde og gør dette begreb mindre snævert. *Prædikeren* er antiklerikalt.



*Blæst* gør blæsten til noget nær den fundamentale livsmagt, der »er til«, som det udtrykkeligt siges i alle fire strofer. Str. 4 rummer de meget væsentlige linjer: »Blæst gaar i Rummet, / som ellers forstummed«. Blæsten kan opfylde det tomme rum, som Tom Kristensen er angst for – og træder således på en måde i stedet for Gud, som ikke kan.<sup>206</sup> *Sangen om Sorgen* minder om sorgen og døden og siger, at »Graven alene er alt, skal I vide«, men opfordrer netop på denne baggrund til at tælle glæderne i tide.<sup>206a</sup> Endelig fastholder *Græs* den verdslige holdning, endnu – men åbner muligheden for en senere opgivelse af den.

Placeringen af *Græs* som afslutningsdigt er naturligvis et væsentligt kompositorisk træk; der kastes herved et nyt lys tilbage over hele bogen. Ellers kan man næppe tale om anden komposition end, at digte, der på en eller anden måde er beslægtede, ofte placeres sammen. Efter tilegnelsesdigtet kommer de to digte, der bygger på rejseindtryk, *Nat i Berlin 1921* og *Amsterdam*. De to digte, der sammenknytter erotik og religion, *Konfirmandinden* og *Prædikerens*, er også stillet sammen. Endelig er der en lille suite af forårsdigte, nr. 13–16, *Pigerne og Vinteren*, *Solpletter*, *Vaarvise* og *O Pinsesol og lysegrønt*.

Det kan synes dristigt at kalde tilegnelsesdigtet *Til Betty Nansen* et erotisk digt. Dets motiviske lighed med Tom Kristensens åbenlyst erotiske digte afskærer imidlertid enhver diskussion. Digtet handler på en måde om sig selv, om selve den situation, hvor digteren skal hylde den store dame. De to første strofer viser de to stilarter, han kan anlægge sin hyldest i, og de to forskellige reaktioner, den således fremkalder:

Hvis jeg nynner paa en fransk, letsindig Vise  
og gebærder mig saa komisk som en Nar,  
er jeg sikker paa, at Dronningen vil smile  
et af disse store, vilde Smil som Svar.

Hvis jeg kommer med for store Digterfagter,  
og jeg runder Munden stort til Festlyrik,  
er jeg sikker paa, at Dronningen vil spotte  
med en haanlig Naade i sit mørke Blik.

Str. 3 røber, at han anser »det ægte Hovmod«, der er reaktionen i str. 2, for en stor løn for sine ord. I str. 4 vender han tilbage til vise-tonen fra str. 1, og han siger nu rent ud, at han gør det »for at vinde dette Smil, som vaagner langsomt,/ men hvor megen farlig Vildskab ligger gemt«, altså for at fremkalde den reaktion, vi har set i str. 1. Str. 5 lyder:

Denne Skiften hos den store Herskerinde,  
denne Farlighed har gjort mig til en Nar,  
og jeg takker for et Smil, en Spot, en Latter,  
blot min Hyldest faar det allermindste Svar.

Det er det vilde, farlige og skiftende hos hende, han sætter pris på, og hans egen skiftende optræden har kun haft til hensigt at fremkalde det. Kvinden er dobbelt og vild, uudgrundelig og overlegen, men i modsætning til, hvad der var tilfældet i *Den dobbelte Fjende*, ønsker han, at hun skal være det. Ligheden med dette digt er i det hele taget påfaldende. Også i *Til Betty Nansen* forsøger digteren sig i to stilarter, og hun foragter dem begge. Men forskellen er, at nu nyder han lige-frem at blive foragtet. Kun i dette digt indrømmer han, at han gerne vil føle sig underlegen over for en kvinde.<sup>207</sup>

Motivet med narren og herskerinden kommer igen i *Narrevise*. Narren er nødt til kun at summe sin bedste vise hen for sig, fordi den handler om, at han bedrager sin herre med sin frue. Det er digtets slutpointe, at dette i virkeligheden ikke er sandt. Men at han er erotisk tiltrukket af hende, fremgår klart (str. 5). Også her nyder narren vel da sin underlegenhed i forhold til kvinden, men først og fremmest nyder han at tænke på bedraget og digte om det – uden at realisere det. Når situationen både i dette digt og i det til Betty Nansen i grunden er uproblematisk, er det, fordi narren i begge tilfælde forbliver på den litterære hyldests plan, uden at nå frem til de seksuelle realiteter. Men narren nyder også det dulgte og pikante i situationen, og når hans herre er fuld, nægter han sig ikke den fornøjelse at hviske sangens ord i hans øre – ligesom Jastrau siger til Kryger, at han ikke er forelsket i nogen undtagen måske i Krygers egen kone.<sup>208</sup>

Digtet – eller rettere sagt dets første strofe – rummer forøvrigt et rytmisk raffinement:

Jeg har lavet mig en Vise  
 paa en Fluemelodi,  
 og jeg summer den som oftest  
 med min Mule lukket i,  
 for hvis Ordene slap fra mig  
 og blev Sang paa alles Mund,  
 blev jeg bastet,  
 blev jeg kastet  
 ned i Fangehullets Bund.

Det er nemt at høre, at de første seks linjer er skrevet på en sådan summende fluemelodi. Derefter sker der en pludselig ændring af rytmen, samtidig med at indholdet går over i det mere alvorlige. Blot svarer dette bratte skifte i rytmen i de følgende strofer ikke til et lignende skifte i indholdet. Forholdet mellem rytme og indhold er ikke så perfekt som i *Itokih!* eller *Lirekassen*.<sup>209</sup>

Andre digte er – som tidligere – inspireret af spillet mellem tiltrækning og frastødning i erotikken. *Blomster* handler tilsyneladende kun om ubehaget ved at vise erotiske følelser alt for åbenlyst. Men den sidste strofe afslører, at der stikker noget under: »Men du gav mig mange Blomster,/ skønt du den Gang ej forstod / al min Angst for disse Blomster,/ som jeg kejtet tog imod.« Dette »skønt« røber jo i al stilfærdighed, at damen efter hans mening kunne have været ond nok til at give ham blomster, fordi hun vidste, at han var angst for dem. Der er altså en skævhed i forholdet mellem dem, og det er ham, der er den svage, ængstelige og vigende. Str. 2 har linjerne: »Men du gav mig mange Blomster / bundne op med Bast og Baand«. Udtrykket bruges mest om mennesker og skal måske antyde, at jeget på en negativ måde er bundet til damen. Højberg-Pedersen har ret i, at dette digt viderefører tonen fra *Min Pibe*,<sup>210</sup> men nævner ikke, at temaet er det samme: manglen på passion.

I *Nat i Berlin 1921* er angsten og afskyen for den nøgne, rå seksualitet dominerende. Hun er halvt dyr, halvt kvinde, og det er netop manglen på sjæl, der nedtrykker ham og bevirker, at han ikke kan finde ro i elskovsmødet: »Intet Smil forædler Lysten«; »Den, som hviler hos Kentauren,/ faar ej Ro ved hendes Bryst«. Det er et udslag

af lignende følelser, man finder i *Hærværk*, hvor Sorte Else's ravperlekrans giver Jastrau et indtryk af skønhed, dvs. af sjæl, og således forædler lysten for ham, hæver den over den rene seksualitet.<sup>211</sup>

Digtet er bygget op ved hjælp af en teknik, som vi flere gange skal genfinde hos Tom Kristensen: der er to oprindelig adskilte elementer, som efterhånden glider sammen og til sidst er forenet. Digteren ligger i sin seng på et hotel i Berlin. I de tre første strofer hører han kun hesteklappen og tænker: »Denne By er fuld af Heste«. I str. 4 hører han tillige kvindehvin og tænker: »Denne By er fuld af Kvinder.« Str. 5 giver sammensmeltningen: »Kvindetrippen, Hestetrampen, / Hestevrinsken, Kvindehvin./ Kvindelige, raa Kentaurer / hærger hver en Nat Berlin.« Herefter fantaserer han videre om, hvordan kentauren kommer op ad trappen, hen ad korridoren og ind i hans værelse.

Som i *Narrevis* skal rytmen svare til indholdet, mesterligt anslået i første strofe: »Hesteklappen! Hesteklappen! / Hesteko og Hestehov! / Denne By er fuld af Heste./ Jeg skal sove. Hvem der sov!«, men her tillige i ret høj grad fastholdt gennem resten af digtet.

*Ung Triumf* indtager en særstilling blandt Tom Kristensens erotiske digte ved at give et utilsløret billede af den seksuelle rus. Imidlertid er blodets »Triumfsang« her som sædvanlig blandet med angst, og denne blanding udtrykkes direkte i digtets komposition. Str. 1, 3 og 5 har følgende indledningsord: »Endnu mumler Blodet en Triumfsang«, »Endnu driver Duften fra de hvide Arme«, »Endnu synger Blodet en fortunlet Dithyrambe«; str. 2 og 4 begynder derimod med ordene »Angsten over Festen«. Så skematisk som dette kunne tyde på, er digtet dog i virkeligheden ikke opbygget. Str. 2 og 4 synes nemlig at sige, at angsten styrker den seksuelle ekstase, men samtidig afføder et ønske om at bringe sjælen ind i billedet, så at det ikke er en rent legemlig rus:

Angsten over Festen fik mit Hjærte til at tvinge,  
tvinge Blodet ud i Straaler, spænde Straaleviften op,  
og i Natten basked Sjælen med sin blodigt røde Vinge  
paa sin manddomstunge Flugt imod din dæmringslyse Krop.<sup>212</sup>

— — —

Angsten over Festen fik min Læbe til at lede  
efter Munden, som var fugtigt spids af Elskovs skarpe Rids,



og jeg anede igennem mig, at den sprang ud i Hede,  
at den modnede i Heftighed, men dog var drilsk og spids.

På den anden side antydes angsten også i str. 1, hvor det hedder, at hjertet banker bange.

Digteren ønsker, at sjælene skal mødes. Men det lykkes ikke. Han siger i str. 3: »jeg hørte ej dit Hjærte, kun mit eget«, og det er i str. 1 og 2 kun sit eget hjerte, han taler om. I str. 2 kan hans sjæl kun finde hendes krop. I str. 4 finder han hendes mund, der er udtryk for sjælen – men kun for at ane, at den er dobbelt og vild – som May Darlings, som Hua Lings, som Betty Nansens.

Når det til sidst hedder, at han hele natten »som en Panterunge died ved en ung Mænades Bryst«, kan det tages som udtryk for, at kvinden her som andetsteds er moder og elskerinde.

Den flere gange nævnte overensstemmelse mellem rytme (lyd) og indhold findes her i en enkelt linje: hans hjerte kan »høres dunke dunkelt, banke bange, banke mat«.

– Kun i det sidste af de tre digte er der en klart udtalt modsætning mellem angsten og driften. Noget lignende er antydnet i *Blomster*. I *Nat i Berlin 1921* synes angst og modvilje enerådende, men det siger sig selv, at driften må underforstås som modspiller.

*Ung Triumf* indgår også sammen med *Amsterdam* og *Hinsides* i en anden gruppe, der skildrer situationen efter et samleje. De postcoitale scener spiller en ikke uvæsentlig rolle i forfatterskabet. Foruden disse tre digte er der *Diminuendo* og – formentlig – *Til Ruth* samt en række scener i romanerne. Disse sidste står altid i desillusioneringens tegn. I digtene er stemningerne mere varierede; fælles for dem er dog sjælens ensomhed og refleksioner over erotikken.

Ideen i *Amsterdam* udtrykkes i fjerde og sidste strofe: »Elskovens hede Pause / aander fra støvede Træer./ Drift mod Uvirkeligheden / vaagner af stilnet Begær./ Intet er fjærnt som Kanalen / mellem de støvede Træer.« I den postcoitale situation opleves tilstanden og omgivelserne som uvirkelige, men disse omgivelser – husene, træerne, kanalen – er i de tre første strofer skildret med stor intensitet. Nøjagtig det samme – følelsen af uvirkelighed parret med en intens opfattelse af omgivelserne – oplever Jastrau, da han i den tidlige morgen

går hjem fra fru Kryger.<sup>213</sup> – »Byernes tørre Sommer, / dér er mit Hjærte kær« (str. 1), er i digtet den suggestive baggrund for den melankolske erotik – som i *En Kavalier i Spanien* og i *Den stumme Don Juan*.<sup>214</sup>

Også i *Hinsides* opstår der en slags følelse af uvirkelighed efter samlejet. Det rum, de to opholder sig i, går i ét med verdensrummet. Der opstår en identitet mellem ting, der ellers er modsætninger: kulde og varme, vinter og sommer, liv og død.<sup>215</sup>

Fra *Nankingroad* og *En Anden*, også fra en enkelt scene i *Hærværk*,<sup>216</sup> kender vi det motiv, at manden søger tilflugt hos kvinden for verdens fremmedhed og fjendtlighed. En sådan (undertiden gensidig) trang til fortroligt fællesskab findes også i flere digte i *Verdslige Sange*.

*Stormmaane* er bygget over modsætningen mellem det stormfulde vintervejr og fællesskabet mellem mand og kvinde. I str. 3 ser det ud, som om det mest er ham, der giver hende tryghed:

Min Haand i Hvile er en Haand, som følger  
dit Bryst og skaber Tryghed i dit Sind,  
og i den milde Bue mellem Bølger  
er Stormens Dal, hvor Stilhed glider ind.

I str. 4 bruges der to væsentlige ord om det voldsomme vintervejr, nemlig »Formløshed« og »Uro«:

Men Stormens Formløshed behersker Verden,  
og Verden er en Nattesky i Drift.  
Bag mørke Skyer blafrer Maanekærten,  
og Uro lyser i hver aaben Rift.

Uroen i vejret må selvfølgelig ses i modsætning til den ro, der er mellem de to mennesker. Stormens »Formløshed« er, konkret, en modsætning til brystets bue hos kvinden. Men meningen er, at mens formløshed, dvs. kaos, hersker i naturen, er der form og orden hos kvinden eller i forholdet mellem mand og kvinde. I det følgende har digteren fundet et fint billede for uroens og kaosets trussel mod de to

menneskers fællesskab. Når månelys og skygge skiftevis glider hen over hende, ser det ud, som om det er mange forskellige kvinder, der iler forbi. Men til sidst beroliges han: »det er samme Bryst, og Haanden hviler / i Stormens Dal, hvor Stilhed glider ind«. Her ved digtets slutning er det altså mest ham, der har brug for hende.

I dette digt er kvinden ikke dobbelt og vild, men enkel og blid. Hos hende søger manden tilflugt for verdens storme. Hun er ro midt i uroen, orden midt i kaos.

*To Grene* kan opfattes som en fortsættelse af *Stormmaane*. I det sidstnævnte digt var fællesskabet mellem mand og kvinde indstillet på vintervejr. I *To Grene* skal to mennesker pludselig, på det sjælelige plan, klare overgangen fra vinter til forår. Fællesskabet understreges stadig: »Der er Vinter i de gamle Gebærder, / som vi lærte i Mørket hos hinanden.«

Vanskeligere er *Arken*. Digteren er i skumringen sammen med en pige ved en nyopført karré, der endnu ikke har fået vinduer. Det er nødvendigt at se nærmere på de to sidste strofer:

Den [karreen] er som en ubeboet Ark,  
der er strandet paa en gammel Mark.  
Naar det skumrer over Marken og er øde,  
dækker Murene vort Barnestævnemøde.  
Vi er sammen. Vi er ensomhedsbetaget.  
Vi alene slap i Live bort fra Vraget.

Det er Elskov. Det er Skumringsrus.  
Vi er sammen ved det tomme Hus.  
Du er mere mørk end Skumring, mørke Pige,  
du er mørk og hører hjemme i mit Rige,  
og dit lange, sorte Haar maa som et Lagen  
skjule mig, der er saa lys som selve Dagen.

Både str. 2 og 3 viser, at der er noget ved deres stævnemøde, der skal skjules, og af str. 3 fremgår det, at det, der skal skjules, nærmest er knyttet til ham, ikke til hende. Ganske vist er det indlysende, at et lyst menneske har mere brug for at blive skjult end et mørkt, men det må jo have en mening. Pigen er mørk og hører hjemme i hans rige, men

selv er han lys – og hører følgelig ikke hjemme i sit eget rige. Dette er problematisk og kan berettige, at han søger tilflugt hos hende: hun skal dække ham med sit hår. Situationen kan minde om *Stormmaane*. De to er alene sammen midt i en øde, mørk, kaotisk verden.

Man kan undre sig over ordet »Barnestævnemøde«. Der kan vel ikke være tvivl om, at det drejer sig om to voksne mennesker – sådan er de også fremstillet på Carl Jensens tegning. Snarest er forklaringen vel, at dette at holde stævnemøde i skumringen ved en nybygning er noget, der passer bedst for halvvoksne børn. Som vi har set i *En Anden* og i *Hvad er Fortiden?*, spiller stemninger omkring nedrevne og nyopførte huse en ikke ubetydelig rolle i Tom Kristensens barndoms minder.<sup>217</sup> Er skumringsrusens hemmelighed da, at barnets og den voksnes oplevelser i den glider sammen?

I *Fribytterdrømme* fandtes enkelte digte med et frimodigt erobrende forhold til erotikken. Denne type var forsvundet i *Mirakler* og *Påfugleffjeren*. Den vender tilbage i nogle af forårsdigtene i *Verdslige Sange*. Den mest frimodige livsglæde finder vi i *Vaarvise*. Man lægger dog mærke til følgende ord om den dame, han kurtiserer: »Hun var Kvinde med smærtefuldt Smil. / Hun var klædt i en smærtefuldt Stil.« Her er en slags hævning, der skal overvindes – og bliver overvundet: »hun smilte, saa Smerten forsvandt«. *Solpletter* behandler samme emne som *To Grene*, vanskeligheden ved den bratte, sjælelige overgang fra vinter til forår eller sommer, men her kun hos kvinden. Her som i *Vaarvise* ligger hævningen hos kvinden, men her er ikke noget af erobrerholdningen hos manden. Den genfindes derimod i *Pigerne og Vinteren*. Også i dette digt er der en hævning for forårsudfoldelsen, men den ligger denne gang uden for menneskene, hos vinteren, som prøver at bekæmpe livsglæden.

*O Pinsesol og lysegrønt* er lidt mere sammensat. Str. 1 giver det billede, digtet skal bygges over: »O Pinsesol og lysegrønt! Hvor ungt og hvor banalt! / Vi ligger under Bøgeløv og har det lidt fatalt, / og Skovens Skygge skinner under løvombruste Trær, / og vi er kolde Havfolk i et undersøisk Skær.«<sup>218</sup> I str. 2 er de beskæftigede hver for sig og synes ligeglade med hinanden: »begge kolde Havfolk maa faa Tiden til at gaa«. Men i str. 3 opdager han, at deres cykelstyr griber forelskede ind i hinanden, og når selv en cykel, der er »som en Hav-



fruehale kold«, kan blive forelsket, må hun forstå, at hendes varme knæ har gjort indtryk på ham. Det ser altså ud til, at hans kulde og ligegyldighed i nogen grad var påtaget. I str. 5 får havfolk-billedet en ny drejning: »Jeg haaber paa, at du som jeg er inderlig banal / og ikke af de Havfolk med en havsensdyb Moral.« Her erklærer han sig for det banale, som han havde spottet i str. 1. . .

De erotiske motiver i *Verdslige Sange* spænder vidt: spillet mellem tiltrækning og frastødning; det værnende fællesskab mellem mand og kvinde; følelsen af uvirkelighed i de postcoitale situationer; den frejdige erobrer-holdning, der ofte har en brod mod traditionel moral. Disse motiver er dels kendte fra tidligere værker, dels peger de – ikke mindst gennem deres udformning – frem mod romanen *Hærværk*, som Tom Kristensen begyndte at skrive omtrent samtidig med udgivelsen af digtsamlingen.

Vi har i tidligere kapitler flere gange inddraget *Græs* til sammenligning med andre tekster. Trods digtets berømted har mærkeligt nok ingen forsøgt at give en virkelig fortolkning af det. Man har indskrænket sig til spredte, meget vage bemærkninger.

Digtets jeg standser op ved indgangen til en verden, som han ikke vil gå ind i, og som græsset er symbol på. De udtryk, der bruges om denne verden, tyder på, at den er af kirkelig eller vel snarere blot af religiøs art. Det gælder især »de grønne Spidsbueporte« (græsstråene, der bøjer sig mod hinanden), men også »Straaenes dæmrende Haller«. Stemmen, der kommer inde fra disse haller, giver genlyd på en måde, der passer godt til forestillingen om et kirkerum.

Det synes da at være ved tærsklen til den religiøse verden, digteren standser op. For at forstå, hvorfor han gør det, må man se på den første strofe:

Græsset er underligt højt for mig,  
som ligger med Næsen mod Jord.  
Bøjer jeg mig saa dybt, som jeg kan,  
vokser min Verden sig stor.

Ud fra dette kan han i str. 2 som sin – foreløbige – begrundelse sige:

»Tør ej gaa vild i det lysende Mørke! / Tør ej gaa vild mellem Straa!«  
Han ville føle det som at fare vild, ifald han nu gik ind i denne verden,  
hvis på én gang tiltrækkende og frastødende karakter er betegnet med  
ordene »det lysende Mørke«. Billedet må også indebære, at han for at  
komme ind i denne verden må gøre sig lille.

Stemmen inde fra hallerne kalder på ham: »kommer du nu«. Og  
»en klar, / underbar, drengklar Stemme i mig« giver nu den virkelige  
begrundelse:

Endnu ej, nej! Endnu ej, nej!  
Men naar mit Vanvid er omme,  
naar mine Drømme om Storhed er omme,  
da vil jeg komme, da vil jeg komme,  
da er jeg lille og lykkelig nok.

Det er den drengagtige ærgerrighed, erobrertrang og livslyst, han  
ikke vil miste. Først når han er blevet lille og lykkelig (ydmyg og  
resigneret, uden ønsker), vil han gå ind gennem porten.

Det er den verdslige verden, vi kender fra de andre digte, med  
elskov og vin (*Sangen om Sorgen*), livsglæde og naturdyrkelse, han  
ikke vil give afkald på – ikke før ungdommen er forbi. Men det er  
tillige noget mere, som der kun i *Græs* er tale om: kunstnerens ærger-  
lighed, hans storhedsvanvid.

I virkeligheden er også den stemme, der kalder på ham inde fra de  
dæmrende haller, en stemme i ham selv. Tom Kristensen har selv  
senere brugt udtrykket: »Det religiøse i mig har jeg bøjet mig for.«<sup>219</sup>  
Det er netop det, han i *Græs* endnu ikke vil gøre. Ligesom Jastrau  
standser han op ved kirkens portal.

Kunstnerisk set er *Græs* helt overlegent, på én gang koncentreret og  
stemningsmættet. Den overensstemmelse mellem klang og indhold,  
som Tom Kristensen så ofte har stræbt imod, er det her fuldt ud  
lykkedes ham at realisere. Det gentagne »kommer du nu, / kommer  
du, kommer du«, etc. og det senere »Og som et Svar / toner en klar, /  
underbar, drengklar«, etc. skal ikke blot gengive det klingende ekko  
– men giver samtidig en fornemmelse af det mærkelige og betydnings-  
fulde ved situationen. I linjerne »Under de grønne Spidsbueporte /  
standser jeg. Her vil jeg staa« hører man ligefrem opbremsningen til

sidst.

Sophus Claussens indflydelse fortsætter, selv om den for det meste er mindre håndgribelig end i *Påfugleffjeren* og digtene i *En Kavalier i Spanien*. Dog synes rytmen i *Hinsides* at være påvirket af *Vaarsang ved Jul. O Pinsesol og lysegrønt*, især slutningen, er ifølge Højberg-Pedersen påvirket af Wildenvey,<sup>220</sup> hvilket må være rigtigt, men også i dette digt er Claussen til stede. I *Græs* har man villet se en mindelse om Helge Rode,<sup>221</sup> men det forekommer tvivlsomt. Endelig finder Woel i digtsamlingen »store Seedorffske Mindelser, ikke mindst i *Narrevisen*«. <sup>222</sup> Nu er Seedorffs betydning for *Verdslige Sange* sikkert alt i alt ikke særlig stor, men det er klart, at *Narrevise* er et af de digte, hvor der kan være noget. Også i *Ung Triumf* er der Seedorffske klange (»Endnu driver Duften fra de hvide Arme«), men blandet med noget tungere og heftigere.

Det er kun naturligt, at påvirkningerne nu er bedre assimileret end før. Digteren har fundet sin egen stil. Et nyt element i denne er det, at naturen indgår som en virksom faktor i de erotiske digte; også her kan han naturligvis have lært noget af Sophus Claussen. – Der er momenter af ekspressionistisk stil i to af bogens digte, og det er værd at mærke sig hvilke: det kådt livsglade *Vaarvise* og det hektisk, næsten krampagtigt erotiske *Ung Triumf*. Ekspressionismen bruges nu som før til at skildre tilstande, der går ud over det normale.

Der er næppe nogen grund til at betvivle, at næsten alle digtene er skrevet i tiden 1923–27.<sup>223</sup> En række af digtene havde først været trykt i *Politiken* (et enkelt i *Ekstrabladet* og et i et tidsskrift). Desuden findes i EP daterede manuskripter til otte af digtene. Vi kan da give en omtrentlig kronologisk opstilling af de fleste af de 16 stykker: *Ung Triumf* (skrevet 4.4.1921, EP);<sup>224</sup> *Til Betty Nansen* (udateret manuskript i EP, *Pol.*, 18.3.1923); *Blæst* (*Pol.*, 4.4.1923); *Nat i Berlin 1921* (delvis skrevet 23.7.1923, se nedenfor); *Græs* (udateret manuskript i EP, *Pol.*, 24.7.1923); *Narrevise* (skrevet 29.7.1923, *Pol.*, 29.1.1924); *Blomster* (udateret manuskript i EP, *Pol.*, *Magasinet*, 17.2.1924); *Karnevalsmasken* (skrevet 17.3.1924, *Pol.*, 23.3.1924);<sup>225</sup> *Arken* (skrevet 23.4.1924, *Pol.*, 10.5.1924); *Solpletter* (skrevet maj 1924, *Pol.*, *Magasinet*, 25.5.1924);<sup>226</sup> *Amsterdam* (skrevet 14.4.1925);<sup>227</sup>

*Vaarvise* (udateret manuskript i EP, *Pol.*, *Magasinet*, 26.4.1925); *Stormmaane* (skrevet i februar 1926, *Ekstrabladet*, 21.9.1927); *Pigerne og Vinteren* (udateret manuskript i EP, *Pol.*, *Magasinet*, 28.2.1926); *O Pinsesol og lysegrønt* (udateret manuskript i EP, *Pol.*, 22.5.1926). Hvis jeg har ret i min formodning om, at *Vaarsang ved Jul* har påvirket *Hinsides*, må det sidstnævnte digt være senere end 20. dec. 1924.<sup>228</sup> Mere interessant er Tom Kristensens egen oplysning om, at de fem første strofer af *Nat i Berlin 1921* er skrevet nogle år før resten af digtet.<sup>229</sup> Man spørger sig selv, om der er en forskel mellem de fem første og de ni sidste strofer. Det er svært at afgøre, men det forekommer mig, at der er en mere raffineret, kapriciøs og fantasifuld stil i str. 6–14. Man kan citere vendinger som »Langs Terrazogulvet [sic] klinger / Flugten af en skræmt Portier« (str. 6); »Rædselsstriber rinder / ned ad Ryggen paa min Sjæl« (str. 9);<sup>230</sup> »et Torskesmut af Afsky / plumper i mit vaagne Blod« (str. 10). Det er denne stil, Tom Kristensen havde lært af Sophus Claussen, men som han gjorde til sin egen ved at lægge en personlig følemåde ind i den.

## 5. *Mod den yderste Rand*

Kompositionsprincippet i *Mod den yderste Rand* er næsten lige så enkelt som i *Verdslige Sange*.

*Det er Knud, som er død* må være valgt som optakt på grund af dets festligt intonerende klang (og selvfølgelig også for at ære Knud Rasmussens minde). De følgende digte, nr. 2–9, kombinerer naturindtryk med personlige følelser, ofte således at naturen får symbolsk betydning. Nr. 2–3 er skovdigte, nr. 4–6 har Øresund som baggrund. Nr. 10–12 er personlige digte, mest præget af anger og dårlig samvittighed. Fra disse er naturen forsvundet; nr. 11 og 12 må tænkes at foregå i København. De fører derfor naturligt over til nr. 13–17, der alle på en eller anden måde synes knyttet til jævne københavnske miljøer. Nr. 18–21 er erotiske digte. Nr. 22 og 23 har ikke andet tilfælles end, at de er symbolske regnvejrsgigte. Nr. 24 er formentlig ligesom nr. 23 henlagt til Frederiksberg Have. Nr. 25–29 er en ret spredt gruppe, mest præget af vemod og dødstanker. Nr. 30, *Den hellige Frans*, er meget passende anbragt foran nr. 31–34, der er lejlighedsdigte om enkelt-



personer. Da Frans af Assisi er skildret som violinspiller, har digtet om ham desuden en særlig affinitet til nr. 31, der er en hyldest til Fini Henriques.

Kernen i *Mod den yderste Rand* er en række digte, der afspejler den relativt harmoniske, afklarede, noget resignerede tilstand, Tom Kristensen var nået frem til efter hærværks-perioden – en tilstand, der dog stadig kan anfægtes af uro, og som indbefatter et angrende tilbageblik over tidligere kriser og problemer. En gennemgang af nogle af disse digte vil desuden vise nogle af de kunstneriske virkemidler, som han nu arbejder med.

*Stjærner og Vindruer* er et sensommerdigt, hvis ydre ramme helt passer til dets kølige, afklarede, sjæfulde og samtidig festlige stemning. Når man tænker på Tom Kristensens ekspressionistiske digte, er det mærkeligt at høre ham spørge sin elskede: »Kan du føle denne Nat / aande Modenhed og Sjæl?« (str. 1). Men dyrkelsen af sjælen er ensbetydende med en indre fest og glæde: »som Stjærnerne paa Himlen / fyger Sjælen i en Fest«, hedder det i str. 3, og i str. 5 funkler glæden i hendes blik, og han aner, at det er sjælen, der danser i hendes øje. De tager en drue i munden med den udtrykkelige hensigt, at den skal »køle paa vor Pagt«. Den glæde, som sjæl og modenhed giver, har tydeligt nok erotikkens kølighed som forudsætning. Men det er ikke noget problem. Han har her fundet den kølige, skandinaviske erotik, som direkte og indirekte hyldes i *En Kavalier i Spanien*.

Digtet benytter omtrent samme teknik som *Nat i Berlin 1921*. Der er to oprindelig adskilte elementer, som til sidst forenes, nemlig stjerner og vindruer. Men metoden er alligevel her lidt mere kompliceret. Str. 1 slutter med disse fire linjer: »Der er Stjærner under Himlen. / Der er Stjærneperspektiv. / Der er Lygter langs med Sverrig. / Natten gnistrer af Liv.« Det gnistrende liv findes i stjernerne og i lygterne (som ligner stjernerne). Men str. 2 begynder: »Hør, Musikken fra et Hus, / Violiner i Brus. / Hver en Tone er en Gnist / af Insekt og Stjærnesus.« Her sættes violinmusikken (og insekterne) i forbindelse med stjernerne: fælles for dem er det gnistrende. Hermed er vejen banet for strofens l. 5–6: »Og i hvirvlende Atomer / danser Liv, Musik og Sjæl«. Ordet »hvirvlende« bliver der brug for i str. 3, hvor det forbindes med sjæl, stjerner og gnister: »som Stjærnerne paa Himlen / fyger Sjælen i en Fest / som en Hvirvelrøg af Gnister / fra et

## Brandsted i Blæst«.

Det er det ene element. Det andet, vindruerne, indføres først i str. 3, hvor de elskende tager »en Drue i vor Mund / som en Kølighed«. Det opfylder næsten helt str. 4, hvor det sættes i forbindelse med vandet, hvis lyd ligeledes er kølig: »Som en kølig Lyd af Vand, / som en Drue i Mund / er vort Haandtryk og vort Kys«. Der tales igen om druerne, der skal køle på de to elskendes pagt, og derefter fortsættes der: »Og vi hører Vandet skvulpe. / Det slaar tvivlende Takt.« Denne tvivl skal svare til den kølighed, som han ønsker at give deres pagt.

Hermed er grundlaget skabt for slutstrofen, der forener stjernerne og vindruerne:

Men som Druelasers Dug  
og som Syvstjernens Graad  
funkler Glæden i dit Blik  
baade dunkelblaa og kaad,  
og jeg aner, det er Sjælen  
baade lysende og mat,  
der som Verdenstaager danser  
i dit Øje i Nat.

De forenes i hendes sjæl, der er festlig, livlig og kåd som stjernerne og kølig som druerne. Med en elegant drejning forsynes nu både stjerner og druer med et element af fugt, der naturligt kan ses i et øje. Ordene »dunkelblaa« og »mat« må gå på druerne, »kaad« og »lysende« på stjernerne.

Den skematisme, som en sådan opbygning kunne give en vis risiko for, har digteren undgået ved at drage violinerne, lygterne og insekterne ind under det ene hovedelement, stjernerne, og vandet ind under det andet hovedelement, vindruerne. Og ved at nævne disse andre ting giver han samtidig et fyldigere og mere levende virkelighedsbillede.

I *Itokih!* så vi, at der var frembragt en virkning ved, at der i en bestemt linje i hver strofe ligesom var en stavelse for meget.<sup>231</sup> Noget lignende har Tom Kristensen gjort i *Stjærner og Vindruer*. Str. 1 kan vise, hvad her tænkes på:

Kan du høre Sundets Skvulp  
mod en Badebrospæl?  
Kan du føle denne Nat  
aande Modenhed og Sjæl?  
Der er Stjærner under Himlen.  
Der er Stjærneperspektiv.  
Der er Lygter langs med Sverrig.  
Natten gnistrer af Liv.

Som man ser, har l. 2 og l. 8 kun seks stavelser, mens l. 4 og l. 6 har syv. Men hvorfor? De to første linjer giver svaret på dette spørgsmål. I l. 2 hører man tydeligt en bølge slå mod pælen, trække sig lidt tilbage og komme igen. Spørgsmålet i l. 1–2 stilles ikke blot af manden i digtet til kvinden, men af forfatteren til læseren. Rigtigheden af dette bekræftes af str. 2, l. 8, der gentager str. 1, l. 2: »mod en Badebrospæl«, og af str. 4, l. 8, der om vandet siger: »Det slaar tvivlende Takt« – hvilket man også kan høre.

Digtet er både kompositorisk og rytmisk raffineret, måske mere end noget tidligere digt af Tom Kristensen, men der er en så ægte livsfølelse i det, at det tekniske ikke bliver dominerende.<sup>232</sup>

Stemningen i *Nyhavn* ligner den i *Stjærner og Vindruer* – men er alligevel anderledes. Den elskede er her ikke en kvinde med et køligt og sjælfuldt blik, men en Nyhavns-pige. Digteren ønsker fred, forsoning og harmoni. Men ligesom erotikken i *Stjærner og Vindruer* eventuelt kunne have forstyrret hans sindsro, kommer den her faktisk til at gøre det, fordi pigen har en »lille Sygdom«, som han ikke kan fløjte væk, og desuden lader sig ledsage af en »Skyggedreng«.<sup>233</sup>

Digtet er bygget op ved hjælp af ligheder og associationer, så at tanken hele tiden føres fra en ting til en anden. I str. 2–5 glider tanken således i hver strofe fra elementer af omgivelserne over til jeget selv eller noget, der berører det personligt. Men samtidig er der en gradvis udvikling fra den fortrøstningsfulde holdning i str. 1 til den endelige erkendelse af de dystre realiteter i str. 6.

I str. 1 synes han, at der ved solnedgang er en klang som af en fløjte – »af Trøst og Aftenfred, / det soner og det sagtner<sup>234</sup>/ i alt, som vil Fortrød«. Ordvalget viser klart nok, at denne aftenfred er en flugt fra

noget ondt og ubehageligt. Gennem de to sidste linjer placerer han sig midt i det miljø, som de næste strofer skildrer. Og når han fløjter med, yder han sit bidrag til den trøsterige, forsonende stemning.

I str. 2 ser han på den blå himmel og Nyhavns solbeskinne gavle og fløjter om forglemmigej og roser, som dette syn minder ham om. Tilføjelsen i den sidste linje: »men, Rosa, mest om dig« fører tankerne over i det personlige. Navnet Rosa er forberedt af de roser, der har været nævnt to gange i strofen.

Str. 3 siger, at skibene klager sig, som om de havde et køn, og det samme gør han selv, fordi han er en mand. Det gøres her klart, at erotikken kan give anledning til sorg. L. 5–6: »Det dønner, og det drager / i Nyhavns dybe Vand« er bygget over samme skema som str. 1, l. 5–6: »det soner, og det sagtner / i alt, som vil Fortræd«. Dermed vises det, at vi allerede er kommet bort fra den tilkæmpede sindsro i str. 1.

Str. 4 fortsætter det maritime billede. Motorbådens dunken overdøves af hans eget hjertes banken, og det er Rosas skyld.

I str. 5 fører billedet af duerne, der parvis søger bo, over til Rosa, »som ensomt gaar paa Træk« (det sidste ord skal altså forstås i to betydninger). Og nu først røber han sit ønske om at fløjte hendes kønssygdom bort, hvorved hans fløjten ville have den samme forsonende virkning som i str. 1.

I str. 6 har Rosa en skygge med og opfattes derfor naturligt ikke blot som rose, men også som sol – som rosen og solen allerede i str. 2 var gået i ét. De to sidste linjer lyder: »Nu fløjter jeg usaligt / den røde Sol i Seng.« Den røde sol er både den virkelige sol, rød ved solnedgang, og Rosa, sol og rose. Udtrykket »i Seng« får da en dobbelt betydning som ordet »Træk« i str. 5.

Også dette digt er således sindrigt opbygget. Når det alligevel virker så naturligt, er det, fordi Tom Kristensen bevidst har opereret med meget enkle, næsten banale begreber, der passer til det folkelige miljø: roser og forglemmigej; skibet, der sammenlignes med et menneske; sømandspigens gråd; hjertet, der overdøver motorbådens dunken.<sup>235</sup>

*Ofret* giver i en enklere og mere direkte form udtryk for noget af det, der nu kan forstyrre hans sindsro. Ved den nordligste del af Øresund



ser han et skib vende hjem, måske fra østen. Han forstår, at hans uro og udlængsel er knyttet til selve synssansen, hans øjnes umættelighed. Prisen for at få ro er at blive blind, og den vil han ikke betale. Digtets idé er, at sjælefred betales med en pris, der er så høj, at der nærmest er tale om en amputation på det sjælelige plan.

*Isblomster* synes at behandle omtrent samme problem, men giver en løsning på det. På hans ruder er der pragtfulde isblomster, som får et tropisk udseende, fordi solen gløder bag dem. Bag isens lianer ser han himlen »som det blaa i fjærne, blaa Vulkaner«. De to sidste strofer er nærmest ved at antyde, i hvilken retning en fortolkning bør gå:

Ak, men dette skulde jeg jo kende,  
det vulkanblaa bagom Skovens Bræm,  
og jeg aner nu, hvor jeg er henne:  
til min blaa Drøm er jeg naaet frem.

Jeg har rejst paa Jordens stærke Strømme,  
jeg har døjet Angst og farligt Vejr,  
men har fundet mine vilde Drømme  
opfyldt paa min Vindusrude her.

Dette må have en dybere mening. Er det den nordiske natur, der for ham har erstattet den tropiske? Er det noget i hans eget liv? Eller er isblomsterne et symbol på kunsten? Det ville passe godt med, at de er »skabt som i et inspireret Jag«. Under alle omstændigheder plages digteren her – anderledes end i *Ofret* – ikke af uro og udlængsel, men har fundet ro i det hjemlige.

Den lille gruppe, der består af *Foraarsdigt om Hjærte og Smerte*, *Et mindre Laan* og *Elegi*, giver udtryk for forskellige grader af anger og fortvivelse over hans udskjelser og forfald.

Af disse går *Elegi* tilbage til *Hærværks*-perioden (et udkast til det findes i manuskriptet til romanen).<sup>236</sup> Selve situationen, den triste opvågnen på hotellet efter drikkeriet og leden ved hans egen ulækre person, kendes fra *Hærværk*.<sup>237</sup> Digtet spotter blidt over den higen efter »Uendelighed«, der opfylder romanens hovedperson. Henimod slutningen af *Hærværk* siger Jastrau til Kryger, at han har villet bag

om sine egne meninger for at se, hvad der var. Hvortil Kryger svarer, at »der var Kønssdrift og Drikfældighed, ikke sandt«. <sup>238</sup> Digtet er skrevet ud fra dette desillusionerede syn på Jastraus (og Tom Kristensens) formentlig ideale stræben. Det forklarer dets tone, der kombinerer en kølig og rolig konstatering af forfaldet med ord, der hører hjemme i en højere, ideal sfære.

I str. 1 fortæller han, at han en aften glemte sig selv i whisky: »Jeg styrtede ned / i Uendelighed. / I graanende Gry / blev min Nedstyrtning ved.« <sup>239</sup> Ordet »Uendelighed« må skulle forstås i to betydninger: den filosofiske og den almindelige, dagligdags. I str. 3 mærker han, at sengen ikke er ren: »Min Pude var sortnet / af henfarne Mænd. / Udødeligt gik / deres Dufte igen«, og str. 4 fortsætter: »O Menneskehav, / o Broderskabsflod! / Der findes dog Dufte, / som er mig imod«. Trangen til broderskab og fællesskab er jo også en af Jastraus illusioner. En tredje hentydes der til i str. 5, hvor han hører skridt af tvivlsomme damer ude i korridoren: »Guddommelig Elskov – / usømmeligt Ord!« Endelig kommer ordet »Uendelighed« tilbage i str. 6, i en latterliggørende betydning: »Der findes af Duft / en Uendelighed, / af kropslig Sekret«, etc.

*Elegi* rummer en sørgmodig satire over digterens illusoriske idealer. Digtets titel er i god overensstemmelse med denne satires stilistiske virkemidler. På en måde er Tom Kristensen her vendt tilbage til den litterære »iscenesættelse« fra outsider-digtene i *Fribytterdrømme*, men de oplevelser, han i mellemtiden har haft, giver nu denne teknik en dybere menneskelig berettigelse. Selve det artistiske behov for en stilisering – hvilket ikke er det samme som en forskønnelse – af den hæslige virkelighed er dog stadig det samme. <sup>240</sup>

Ideen i *Foraarsdigt om Hjærte og Smerte* er, at digteren ikke kan eller vil løbe fra sin betænkelige fortid. Foråret er en nat løbet med hans »forslidte og arrede Hjærte«, som han har misbrugt »til Elskov og Vildskab og Smerte« (str. 1). Han hengiver sig nu med hjerteløs og smertefri kynisme til en uproblematisk elskov (str. 2–4). Men han ved, at dette kun kan vare en tid: senere vil han hente sit hjerte igen (str. 5).

Den uproblematiske, letsindige elskov knyttes i str. 3 sammen med selve dette at skrive et digt om elskoven:

Smertefrit let vil jeg elske og le,  
kærtegne, favntage, hviske og kysse,  
smertefrit let som de billige Rim,  
jeg i mit Digt lader drive og drysse.  
Se, hvor behændigt kysse er rimet paa drysse!

Dette er logisk. Den letsindige elskov og den letsindige skrivemåde passer sammen som »kysse« og »drysse«. Men den sidste linje er en slags omkvæd, der kommer igen i alle fem strofer, blot med skiftende rimord. I de to alvorlige strofer (1 og 5) er det »Hjærte« og »Smerte«, der rimer, og meningen er, at de to er uadskillelige. Det kan synes paradoksalt, at digteren alligevel kommenterer disse strofer med ordene »Se, hvor behændigt Hjærte er rimet paa Smerte«. Men det er her, digtets egentlige idé ligger: modsætningen mellem de alvorlige livsproblemer og kunstens muntre, elegante, formfuldendte behandling af dem. Men denne modsætning ligger jo bag en meget stor del af Tom Kristensens forfatterskab: kunsten skaber orden i det menneskelige kaos. Derfor er digtet så centralt.

De tre første strofer af *Et mindre Laan* er i datid, mens den fjerde er i nutid og betegner det punkt, hvorfra der ses tilbage. Str. 1–3 giver et billede af et elskende par, der ikke tør vise hinanden deres følelser. Der er en slags fortvivlelse i deres forhold, som afspejles i det ufestlige beværtnings-miljø, der er baggrunden. Str. 4, den nutidige, begynder: »Vi maa Larm og mange Øller. / Det er latterligt med Blomster. / Vi har een Gang villet Mildhed, / det blev Had og Hævn og Haan.« Deres elskov må i sin tid, måske efter den i str. 1–3 beskrevne situation, have udløst negative følelser. Derfor vil det, som l. 2 siger, stadig være forkert at give elskoven et ydre udtryk. Det billede, der er brugt her, er det samme som i *Blomster*. Men ligesom i det tidligere digt skyldes uviljen mod at skilte med kærligheden ikke alene blufærdighed. Der er i begge tilfælde en fundamental mangel ved forholdet mellem de elskende, en mangel, som gør blomster pinlige.

I str. 4 er de to igen på beværtning, og digtet slutter med, at de vil »hos vor gamle Elskov / rejse dette mindre Laan«. Der sker da det samme som i *Foraarsdigt om Hjærte og Smerte*: selv om hjertet er aldrig så forslidt og arret og fuldt af smerte, løber det ikke fra sin

fortid.

De syv digte, vi indtil nu har talt om, viser digterens nutid, hans tilkæmpede, skrøbelige sindsro, som stadig på mangfoldige måder kan forstyrres – og hans fortid med dens fejl og forvildelser, som er en af de ting, der kan anfægte denne sindsro.

De to erotiske digte, vi først gennemgik, *Stjærner og Vindruer* og *Nyhavn*, kan imidlertid også ses i en anden sammenhæng. I dem får omgivelser og ledsagende omstændigheder en symbolsk betydning og indgår som væsentlige elementer i den erotiske stemning. Noget sådant var der i Tom Kristensens tidligere kærlighedsdigtning sjældent mere end tilløb til. Nu er det tilfældet i flere digte.

I *Kirsebær* er det kirsebærrene i forbindelse med natten, der gennem digtet får varierende symbolske betydninger. En mand og en kvinde sidder om natten på en bæk og spiser kirsebær og spytter stenene ud (str. 1). I str. 2 lyder stenenes smæld som projektiler, og tanken glider over på krig, »en lille Elskovskrig«. Str. 3 omtaler kirsebærrene som »et syrligt Nattekød«, »og denne Syrlighed / af Nat og Mørke / var os saa sødmefuld,/ som Elskov er«. At det syrlige er sødmefuldt, får betydning i det følgende. I str. 4 sammenlignes hendes »sorte Nattehaar«, som han kærtegner, med et kirsebær. Og nu er digtets erotiske idé ved at komme frem: »der var Troløshed / i disse Kærtegn,/ for hvad er Trofasthed / en Sommernat?« Den udfoldes helt i str. 5: »Der var en Bundløshed / i vore Løfter,/ og i dit Drenge-smil / blev Natten sød,/ for der er Sødme skjult / i brudte Løfter«. Når det har været sagt, at syrligheden er så sødmefuld som elskov, er det klart, at denne syrlighed skal være et symbol på troløsheden, der netop giver elskoven sødme. Der *er* en trofasthed mellem dem: den fælles, ærlige erkendelse af troløsheden.<sup>241</sup> Også i *Et mindre Laan* er begreberne trofasthed og troløshed nær ved at glide sammen: »Troløs og fortvivlet trofast / turde ingen af os«, etc.

Den samme teknik, men enklere og humoristisk, er benyttet i *Jeg gaar i Vinterskove* . . . Digteren går i vinterskoven i sommerhumør og tænker på en sørgeklædt enke, som han elsker og genelskes af. Sneen og træerne svarer til hendes sørgedragt, den luerøde sol til hendes elskovsglød.

Også uden for de erotiske digte får omgivelserne undertiden en



symbolsk eller stemningsmæssig betydning for jeget. I flere tilfælde er digteren ude i naturen som i *Stjærner og Vindruer* og *Jeg gaar i Vinterskove* . . . I *Neandertal* fremkalder syns- og lugtindtryk i skoven en irrationel stemning hos ham, der symboliseres af ordet »Neandertal«. Han tager kun på skrømt fornuftens parti og må indrømme, at svampenes mandelduft »mørkt forsøder / min lyse Fornuft«. Også i *Den syngende Busk* er digteren på skovvandring. Omgivelserne virker dels ængstende, dels trøstende på ham; de er her på grænsen mellem direkte naturindtryk og symboler. I *Drømmen i Frederiksberg Have* er det en park, digteren går tur i. Her som i *Neandertal* aner han en irrationel virkelighed bag det tilsyneladende, men hengiver sig denne gang uden betænkelighed til den. Den får her en mytologisk ikklædning, der passer godt til den blide, drømmende park-stemning, digteren har fremmanet.

Der er endnu en gruppe digte i *Mod den yderste Rand*, som vi må omtale. Det er lejlighedsdigtene, som i denne bog alle er digte til eller om personer. Til dem slutter sig det interessante *Den hellige Frans*, som her først skal gøres nogle bemærkninger om.

Digtets opfattelse af Frans af Assisi kommer frem allerede i str. 1, hvor han kaldes »en Herrens Jonglør« (samme udtryk i str. 2; jfr. str. 4: »den gale Jonglør«). Ordet »Jonglør« må her have samme betydning som »gøgler«, som Tom Kristensen undertiden bruger som betegnelse for en frit fabulerende kunstner. Frans er en sådan kunstner, en artist i Guds tjeneste. Og gennem hele digtet er hans eneste middel til at nærme sig Gud en slags »sphærisk« dans og musik. Straks i den første strofe hedder det: »og alene med dansende Trin, sagde Frans, / skal for Herren, vor Gud, vi fremgaa«. Det gentages i sidste strofe: »Skal for Herren, for Herren, vor Gud, vi fremgaa, / maa til Ære vi danse i sphærisk Tagfat (. . .) thi vor Fromhed er Dans, den er idelig Dans«. Der er nok tale om nogle af de franciskanske dyder, ydmyghed og fattigdom, men kun i forbindelse med dans og musik (str. 7). Lidelserne strefjes blot i én linje (str. 7), men ellers er Frans hele tiden »i et højt metafysisk Humør« (str. 1, 4).

Digtets idé er da, at kunsten kan være vejen til Gud. Denne tanke kender vi fra *En Kavalier i Spanien*, men her var der tale om en hektisk, desperat, himmelstormende religiøsitet. I digtet hersker der

en mildere og blidere – man kan gerne sige: en mere franciskansk – stemning. Det svarer til den generelle afdæmpning af tonen og afklaring af livsfølelsen, der efterhånden indtræder hos Tom Kristensen.<sup>242</sup> Det er overraskende, at det er skrevet så tidligt som 1928 (se nedenfor).

Som portræt af Frans af Assisi er digtet unægtelig ejendommeligt. Der er intet om omvendelsen eller stigmatiseringen, intet om kirkebyggeren og ordensstifteren. Der er kun den livsglade helgen, der spiller og danser sig frem for Guds trone. Men det er naturligvis netop denne ensidighed, der giver digtet dets værdi som personligt vidnesbyrd.<sup>243</sup>

Blandt de andre digte om personer kan der være grund til at omtale *Hvem var Ludvig Holberg?*, fordi det rendyrker en tendens, som vi vil genfinde i Tom Kristensens litterære kritik. Han går ud fra, at der bag Holbergs lukkede, gådefulde og uromantiske facade må skjule sig et punkt i hans liv eller personlighed, der giver forklaringen på, at han kunne skrive komedierne. Hvad Tom Kristensen her gør med hensyn til Holberg, er egentlig næsten det samme som Jastrau over for Vuldum, Sanders og Steffensen: han prøver at finde en sprække i hans maske. Et digt som dette er således bindeled mellem en psykologisk metode i den store roman og en kritisk metode i de litterære anmeldelser og essays.

Tom Kristensen går ud fra, at forklaringen for Holbergs vedkommende må være af erotisk art. Han ser sig derfor omkring i komediedigterens biografi, men finder kun et sted noget, der kan give en forklaring:

Der er kun Fløjtetonen, da du sad i Amsterdam  
og dulmede din Feber med Musik,  
den Brand, Provences Druer havde antændt i dit Blod,  
den Angst, som du paa Middelhavet fik.  
Der er kun Fløjtetonen, det stille, sarte Spil,  
hvor en urolig Sjæl kan finde Hvil,  
den fineste Bekendelse i Toner uden Ord.  
Da var du mest fortrolig i dit Smil.

— — —

Men jeg vil tro, den Vagabond, som sad i Amsterdam  
og dulmede sin Feber med Musik,  
var Ludvig Holberg selv, aabenhjærtig denne Gang  
med en Kvindes Billed spejlet i sit Blik.

Dette kan nok forbavse læseren af Holbergs første levnedsbrev. Det er rigtigt, at feberen forlod ham, efter at han i Amsterdam havde tilbragt en hel dag med musik.<sup>244</sup> Men intet, absolut intet, tyder på, at feberen eller musikken havde noget med erotik at gøre. Der er heller ikke tale om netop en fløjte. Tom Kristensen ville have en erotisk inspiration hos Holberg. Men der er to spørgsmål, man må stille. Hvorfor Amsterdam? Hvorfor en fløjte?

Begge kan besvares ud fra Tom Kristensens egne digte. *Amsterdam* i *Verdslige Sange* vidner om en erotisk oplevelse i denne by. Når der her tales om »Byernes tørre Sommer«, »Ørkenaande«, »Blodvarme« og »Eros i Stenen,/ Varme fra Menneskehud«, er vi ikke langt fra Holberg-digtets forestilling om en erotisk præget feber. Fløjtespillet beroligende virkning, også i erotisk sammenhæng, har vi set i *Nyhavn*.

Digtet er skrevet på grundlag af personlige oplevelser og stemninger og siger mere om Tom Kristensen selv end om Holberg.

Langt mindre subjektivt er mindedigetet over Knud Rasmussen, som til gengæld – modsat Holberg-digtet – er en blændende artistisk præstation.

Digtet er meget sikkert komponeret, og kompositionen giver desuden anledning til at fremmane Knud Rasmussens grønlandske miljø. Den går ud på, at man strofe for strofe bringes nærmere og nærmere til sagens kerne: Knud Rasmussens død. I str. 1 siger digteren blot, at han som rype ville flyve »over et vinterligt Hav«. Str. 2 viser, at det er et sorgens budskab, rypen kommer med, og at dens sang snart vil tude som et uvejr langs Grønlands kyst. I str. 3 breder sangen sig videre ud over den halve jord, især Nordpols-egnene. I str. 4 omtales »han« for første gang, og nu begynder skildringen af hans grønlandsk-eksotiske verden at udfolde sig: »Alle hans gamle Venner skulde da vækkes af Blund,/ Pilekvisten og Klaringen, Auá med den snehvide Hund,/ alle de skønne Piger med brede og skinnende Smil / skulde forvirret staa op og glemme det sorgløse Hvil.« Str. 5 røber dødsfaldet, men endnu

ikke den dødes navn. Man får nu et billede af den naivt storslåede karakter, sorgen heroppe antager, helt forskelligt fra, hvad der kunne tænkes i Danmark. Str. 6 gør de frosne vande til et billede på sorgen – og kommer endelig med det længe opsparede: »Det er Knud, som er død.« Disse ord ville være digtets afslutning, hvis det metriske skema var overholdt, så at det bestod af seks regelmæssige firlinjede strofer. I sidste strofe er imidlertid som en femte linje tilføjet ordene: »Forstaar I?« Dette brud på versemålet er særdeles effektivt; det virker som et gennembrud af følelse i det ellers stærkt stiliserede digt.<sup>245</sup>

Også stilen er raffineret. De første strofer er præget af den store patos, endog med et homerisk anstrøg: »over et vinterligt Hav, som sortner bag hvidligt Skum,/ gennem den mørke Decembers skyomtumlede Rum«. Det er netop på baggrund heraf, at den enkle konstatering til sidst får sin storartede virkning: »for nu er han død. Det er Knud, som er død: / Forstaar I?«

Ernst Frandsen mener, at Sophus Claussen-påvirkningen i Tom Kristensens lyrik bliver stadig »tydeligere indtil Mod den yderste Rand, hvor man atter og atter tvinges til at tænke paa Forgængeren, men Paavirkningen begrænses til Sproget og Tonefaldet«. <sup>246</sup> Også andre har nævnt Claussen i forbindelse med *Mod den yderste Rand*, og man har særlig fremhævet *Jeg gaar i Vinterskove* . . . , hvor ligheden unægtelig også er påfaldende.<sup>247</sup>

Det er tvivlsomt, om Sophus Claussens indflydelse virkelig er større i *Mod den yderste Rand* end i *Påfuglefjeren* eller digtene i *En Kavalier i Spanien*. Men den er delvis af en anden art. Som vi har set, sker der i flere af samlingens kærlighedsdigte en sammensmeltning af elskoven og omgivelserne, især naturen. Dette er sikkert noget, Tom Kristensen har lært af Claussen. I sit foredrag om denne fra 1929 lovpriser han nogle kærlighedsdigte i *Pilefløjter*, »der hører til de vidunderligste, vi ejer paa dansk. »I en Frugthave« hedder maaske det ypperste af dem alle. I det er natur og elskov smeltet sammen til en helhed, lignende den vi først gang traf i »Frøken Regnvej« , ogsaa her er det regnvejret, og digtet er utænkeligt uden duften fra de vaade stikkelsbærgange. Alt, kærlighedslykken, duften, frugthaven, regnen er oplevet som i een masse, intet kunne undværes, saa var digtet, saa var den elskende kvinde blevet en anden.<sup>248</sup> Og ligeledes er det i »Solskinsvisen«, der



ender med den smukke linje »og jeg græder for et Glimt af dine solrene Bryn«. Solskinnet bliver ligesom en karakterejendommelighed ved den unge pige«. <sup>249</sup>

Den Claussen, der påvirkede digtene i *En Kavalier i Spanien*, var forfatteren af *Djævlerier* (og af det »djævleri«-agtige *Valfart*). Men nu er *Pilefløjter* kommet mere i forgrunden før Tom Kristensen. I digte som *Kirsebær* eller *Stjærner og Vindruer* er der ikke noget dæmonisk. <sup>250</sup> Det forbeholdne og ambivalente forhold til erotikken er dog lige så forskelligt fra Claussens som tidligere. Men der er også på anden måde stor forskel. Tom Kristensens varierede, nærmest symbolske udnyttelse af stjernerne og vindruerne eller af kirsebærrene virker temmelig udspekuleret, uden dog at blive tomt virtuoseri. I et digt som *I en Frugthave* kan man næppe sige, at regnvejret eller stikelsbærbuskene er symbolske; de er stemningsskabende omgivelser, der helt smelter sammen med elskoven – som så rigtigt fremhævet af Tom Kristensen. Det hele virker mere selvfølgeligt. Til gengæld er stilen på en måde meget enklere i Tom Kristensens to digte end i Claussens med dets mange sammensatte adjektiver.

Om *Drømmen i Frederiksberg Have* skriver Emil Frederiksen, at det »er i Seedorffske Strofer og med dekorativ Brug af Nymfer og Najader, men det forjager Anelsen af Seedorff ved sin Intensitet«. <sup>251</sup> I virkeligheden er det det mest seedorffske af alle Tom Kristensens digte. Når man tænker på dets sene tilblivelsestid, kan man ikke være i tvivl om, at Tom Kristensen her ganske bevidst har valgt Seedorffs stil til at udtrykke, hvad han havde på hjerte. *Drømmen i Frederiksberg Have* er personligt nok i sin tanke og følelse; i sin form er det en pastiche. Men hvilke digte af Seedorff er der tale om? Der kan være lidt af *De stille Kanaler*. Men det virkelige forbillede turde være et af Seedorffs tidligste digte, *Indgang* i debutsamlingen *Hyben*. Både i *Indgang* og i *Drømmen i Frederiksberg Have* har man parken, hvor mytiske figurer dukker frem, som tegn på, at en guddom er til stede (Eros og Ariel hos Seedorff, dryader og najader hos Tom Kristensen); i begge digte har man retoriske spørgsmål (f.eks. Tom Kristensen: »Hørte du Lyde, som tripped i Jorden, / eller et Plask i Kanalernes Strøm?« (str. 3, jfr. str. 4); Seedorff: »Hører du Lærkerne, hører du Sangene / over de hængende Havers Duft?« (str. 1)). Desuden er de to digte rytmisk meget nær beslægtede. <sup>252</sup>

Endelig ser Højberg-Pedersen, vel med rette, en påvirkning fra Olaf Bull i *Den syngende Busk*.<sup>253</sup> Det er formentlig den koncentrerede, ligesom sammenpressede stil, han tænker på.

En del af digtene i *Mod den yderste Rand* er skrevet i perioden 1930–36, andre allerede i tyverne.<sup>254</sup> En række af dem havde været trykt tidligere, især i *Politiken* (delvis i *Magasinet*). Desuden findes i EP daterede manuskripter til 14 af bogens stykker. Vi kan da give en omtrentlig kronologisk opstilling, der omfatter de vigtigste af digtene: *I Regnvejr* (Pol., 18.5.1923); *Vestergade 1924* (Pol., 30.5.1924);<sup>255</sup> *Kai Nielsen er død* (skrevet 2.11.1924, Pol., 3.11.1924); *Situation* (udateret manuskript i EP, Pol., *Magasinet*, 31.1.1926);<sup>256</sup> *Elsinore op de Sundt* (skrevet april 1926, Pol., 19.4.1926);<sup>257</sup> *Barndomsminde* (udkast i EP fra 24. og 26.4.1926); *Udsigt til en Baggaard* (skrevet 26.9.1927, Pol., 23.6.1928); *Foraarsdigt om Hjærte og Smerte* (Pol., 18.3.1928);<sup>258</sup> *Den hellige Frans* (skrevet 1.6.1928, manuskript i EP med titlen *Herrens Jonglør*); *Ofret* (skrevet 28.6.1928); *Jeg gaar i Vinterskove . . .* (i sin første form trykt i Pol., 25.11.1928;<sup>259</sup> ændret form, i overensstemmelse med bogudgaven, i EP, dateret 4.2.1930); *Nyhavn* (skrevet juli 1929); *Neandertal* (skrevet 22.8.1929); *Køkken-trappen* (skrevet 22.1.1930); *Stjærner og Vindruer* (skrevet 1.6.1930, med titlen *Augustnat*); *Til Emilie Sannom* (udateret manuskript i EP, Pol., 1.9.1931); *Kirsebær* (udateret manuskript i EP, Pol., 24.7.1932); *Stormfuld Vinteraften* (skrevet febr. 1933, Pol., *Magasinet*, 25.2.1934, med titlen *Stormfuld Aften*); *Pause før Julefesten* (skrevet 3.3.1933); *Det er Knud, som er død* (udateret manuskript i EP, Pol., 22.12.1933); *Den syngende Busk* (skrevet 1934); *Hvem var Ludvig Holberg?* (udateret manuskript i EP, Pol., 3.12.1934); *Drømmen i Frederiksberg Have* (i bogen *Frederiksberg Have*, 1935); *Et mindre Laan* (udateret manuskript i EP, Pol., 6.10.1935). – *Elegi* (udateret manuskript i EP) er, som vi har set, blevet til under arbejdet på *Hærværk*.

Traustedt skriver i sin artikel: »I et Houmark-Interview (Berl. Aft. 31.7.43) udtalte TK: »Det religiøse i mig har jeg bøjet mig for.« I Bogen fra 1936 er der da ogsaa religiøst prægede Digte; eller udtrykt mere korrekt: Religiøsiteten manifesteres som Mystik, oftest Naturmystik.«<sup>260</sup> Men for Tom Kristensen er der en stor afstand mellem

naturmystik og kristendom, og det eneste kristeligt prægede digt i bogen er *Den hellige Frans*.

Tom Kristensen har selv i et samtidigt interview sagt, at han »i næsten alle digtene har prøvet paa at forene modsatte følelser, komme koldt og varmt i dem«. <sup>261</sup> Denne modsætning har vi først og fremmest konstateret i de erotiske digte, men også, som en kamp mellem rationelt og irrationelt, i *Neandertal* – og i *Hvem var Ludvig Holberg?* Men dette er jo intet andet end den gamle modsætning mellem det apollinske og det dionysiske, mellem orden og kaos. Digteren har måske nu klarere end før erkendt den. I hvert fald må man sige, at dette formentlige hovedmotiv ikke giver samlingen en enhed som den, der findes i *Påfuglefferen* eller *Verdslige Sange*. Ingen af Tom Kristensens digtsamlinger siden *Fribytterdrømme* har haft et så varieret og vidtspændende indhold som *Mod den yderste Rand*.

På to punkter har bogen et særpræg. For det første ved sin grundstemning, en moden, sjælfuld, afklaret, noget resigneret ro, der dog stadig kan anfægtes af ny uro; den findes allerede i digte fra ca. 1928–30. For det andet ved sin form, der i en række digte er mere raffineret end før eller siden.

## 6. Digte i Døgnet

Hovedparten af de lejlighedsdigte, Tom Kristensen i 1940 samlede i *Digte i Døgnet*, er digte om enkeltpersoner. De fleste af disse fordeler sig på tre grupper: digtere, andre kunstnere og handlingsmennesker.

Når en digter således tegner lyriske portrætter, er der et spørgsmål, som straks melder sig: hvor meget i digtene er objektiv karakteristik, og hvor meget er afspejlinger af digterens egen personlighed? Tom Kristensen strejfer selv dette problem i sit forord til bogen, hvor han bl.a. siger: »For at kunne gøre Fyldest som Avislyriker har jeg maattet gøre mig mere almen, end jeg inderst inde er. Der skal Bredde til for at naa frem til et Dagblads store og mangeartede Publikum. Og Følgen er, at jeg i lange Tider har været angst for at samle disse Digte.« Det må forstås sådan, at han har fjernet sig så meget fra det subjektive, at det efter hans egen mening kan have været til skade for digtenes kvalitet. Senere i forordet siger han, at han ved gennemsynet af digte-

ne fandt, at »de hæderligt aftegnede en Del af mit Liv før 1940 og gav spontane Udtryk for Værdier jeg havde fundet, hos Mennesker og i Begivenheder«. Heri ligger der til gengæld en erkendelse af det subjektive. I de tre digte om Frans af Assisi, Holberg og Knud Rasmussen i *Mod den yderste Rand* har vi allerede set, hvor forskellig graden af subjektivitet kan være. I det følgende vil vi først gennemgå en række af Tom Kristensens lyriske karakteristikker af sine digterkolleger; det er denne gruppe, der giver det klareste billede. Til slut vil vi se på enkelte andre digte.

Digtet til Henrik Pontoppidans 80 års dag har i sit anlæg stor lighed med Holberg-digtet. De første fire strofer viser Pontoppidans afvisning af den vege, drømmende og flagrende side af danskernes væsen. Men derefter kommer str. 5:

Den Dag, da Sønderjylland kom tilbage,  
da brast din Stemme og blev sært til Sang.  
Kun een Gang gav du efter for din Mildhed;  
men aldrig glemmer vi den ene Gang.  
Da vidste vi, forsonet med din Haardhed,  
at ogsaa du har kendt til Flyvevinde,  
at alt det danske, som du dybest hadet,  
det fandtes hos dig selv og dybest inde.

Det er sprækken i masken, det bløde, menneskelige træk bag den hårde facade, Tom Kristensen her har fundet – ganske som hos Holberg, denne gang blot ikke erotisk. Endvidere er her tale om en ambivalent holdning, ja om en indre splittelse, som han kender fra sig selv og med forkærlighed påviser hos andre. Den sidste strofe går nærmest ud på, at netop det tilkæmpede ved Pontoppidans viljestyrke og tilsyneladende enhed i personligheden gør ham særlig egnet til at være et forbillede for ungdommen.

Hvis man vender sig til realiteterne, er det selvfølgelig rigtigt, at der hos Pontoppidan er en spænding mellem følsomhed og hårdhed, men det er en helt urimelig påstand, at kun genforeningsdigtet afslører denne dobbelthed.<sup>262</sup>

Også *Vor Tids Synderinde*, digtet til Agnes Henningsen (1928), er



dybt personligt, men på en helt anden måde. Det er kun dets sidste strofe, der er en direkte hyldest til forfatterinden. De fire første giver baggrunden for denne hyldest gennem en skildring af det barbariske mandssamfund, hvori »Mændene skabte af Manden og Kvinden / to hæslige Monstrer af sær Fantasi«. Disse to figurer er hanrejen og madonnaen. Det kan forekomme overraskende, men forklaringen er, at netop disse typer spiller en særlig rolle i Tom Kristensens forfatterskab, først og fremmest i *Hærværk*. Hvad Agnes Henningsen her lovpriser for, er intet mindre end udfrielsen fra det erotiske univers, som Tom Kristensen selv befandt sig i, og som her opfattes som et udslag af det traditionelle mandssamfund.

Ligesom i *Vor Tids Synderinde* digter Tom Kristensen i *Bøgealleen* om en livsfølelse, der er mere frimodig og harmonisk end hans egen. Han står uden for den, men kunne ønske at have del i den. *Bøgealleen* er skrevet til Ludvig Holsteins 75 års dag<sup>263</sup> og handler naturligvis derfor om helt andre problemer end digtet til Agnes Henningsen.

*Bøgealleen* er symbolet på Ludvig Holsteins livsanskuelse. Denne anskuelse, som den fremstilles i digtet, er troen på »det korte, livsalige Nu, / det jordiske Liv«. Man skal ikke spørge efter en mening bag livet. Menneskets behov defineres således: »et Nu kun, et eneste eet, / lidt Jord kun, lidt Ro i vor Tanke, / lidt Evighed, Kløveduft, lidt«. Når Tom Kristensen kun i enkelte øjeblikke kan gøre denne livsopfattelse til sin egen, er det på grund af hans angst, hvis årsag igen er krigen. Det er denne angst, der driver ham til »med fremmede, usikre Nøgler / at lirke ved Livsgaadens Dør«. Angsten bevirker, at Tom Kristensen i modsætning til Ludvig Holstein har et religiøst behov. Dette stemmer utvivlsomt med de virkelige forhold. Derimod er det forkert, når han her nærmest giver det udseende af, at angsten og den deraf følgende religiøse trang var fremkaldt af 2. verdenskrig. Begge dele fandtes før krigen, og Tom Kristensen havde allerede da givet efter for sit religiøse behov, for at bruge hans eget udtryk.

Digtets emne er forskellen mellem Ludvig Holsteins og Tom Kristensens livsfølelse og livsanskuelse.<sup>264</sup>

Dybt personligt er også digtet i anledning af Gustaf Munch-Petersens død. Mere utvetydigt end digtene til Agnes Henningsen og Ludvig

Holstein er det en hyldest til et menneske, der har den helstøbthed, Tom Kristensen selv mener at mangle. Skribenten og æstetikeren føler sig ringe i sammenligning med den, der har ofret sit liv.

De to digte til Johannes V. Jensen, *Det synlige Tegn* og *Fusiyama*, er på en måde endnu mere subjektive. De giver næsten ikke nogen karakteristik af Johs. V. Jensen, men i stedet viser deres omtale af samme oplevelse, mødet med Fusiyama, to faser af Tom Kristensens egen udvikling. Det første digt betegner Fusiyama som »den skønneste synlige Glæde, / vi begge fik Lov at se« og anvender bjerget som et symbol på den udlængsel, bundet »til Jordens Ring«, der var Johs. V. Jensens gave til Tom Kristensen og hans samtidige. Det andet digt er dybt desillusioneret: Fusiyama var næppe andet end en drøm eller et luftsyn.

En modsætning hertil er *Dagligt Brød*, digtet til Aakjær, der er objektivt nok, men totalt upersonligt og inderligt uinspireret. Det er tydeligt, at der her er tale om en digter, som Tom Kristensen ikke har noget nærmere forhold til.

I de digte, vi hidtil har talt om, lå den personlige tilknytning på det menneskelige, ikke på det kunstneriske plan. I *Ilden*, der blev frem-sagt af Betty Nansen på Ibsens 100 års dag, bygger identifikationen på intet mindre end det afgørende punkt i Tom Kristensens kunstneriske praksis: det kaotiske indhold, der presses ind i en afklaret form. Ganske vist slutter digtet med at profetere, at ilden engang vil få rejst sig »til sit forfærdende Spring«, men dets væsentligste linjer er disse: »Tro ikke, Ilden er venlig, fordi den er tvunget i Skaalen, / tæmmet til føjelig Vildskab, tøjlet til Klarhed og Aand!«<sup>265</sup>

Foruden disse digte om digtere er der grund til at nævne de to – kunstnerisk set lidet værdifulde – digte til Th. A. Müller og Vilh. Andersen, de to lærere, der har betydet mest for Tom Kristensen. Han har selv knyttet dem sammen ved at placere dem lige efter hinanden og give dem titlerne *I Sokrates' Navn* og *I Danmarks Navn*. De viser den humanistiske, traditionsbevidste holdning, der – som vi senere skal se – i en periode blev stærkt fremtrædende hos ham. De to lære-

res betydning gør han op på denne måde: »alle vi unge / i en fortun-  
let Epoke skylder dig Tak for / Stilhed og Storhed« (Th. A. Müller);  
»fordi du var saa mange, og fordi du var saa levende, / blev *Traditi-*  
*onen* levende, og blev *vi Unge* til« (Vilh. Andersen).<sup>266</sup>

Sluttelig skal omtales to stærkt personlige tidsdigte. 1914–1924 gør  
den omstændighed, at der var en verdenskrig, som han ikke tog del i,  
til den afgørende kendsgerning i hans liv:

Usynligt blev min Skæbne til derude,  
og Krigen blev mit evige Motiv.  
Usynligt var det største i min Ungdom.  
Et Genskær og en Genlyd var mit Liv.

Dette må betyde, at deltagelse i verdenskrigen kunne have tilfreds-  
stillet hans trang til forløsning gennem voldsomme begivenheder. Men  
hvis man tænker på hans digtning, er det i hvert fald ikke rigtigt, at  
krigen er hans evige motiv. Det er et spørgsmål – som senere vil blive  
behandlet –, om ikke Tom Kristensens opfattelse af 1. verdenskrigs  
betydning for ham i nogen grad er en efterrationalisering.

Digtet bør sammenholdes med *De femogtyve Aar*. Ved Christian  
X's Regeringsjubilæum, fra 1937. Trods anledningen indeholder dette  
ikke et ord om kongen, men forfægter tværtimod delvis synspunkter,  
der må antages at være de modsatte af Christian X's. Dets indhold er  
Tom Kristensens syn på tilstande og begivenheder i Danmark  
1912–37. Tiden før 1914 var en drømmetid. Opfattelsen af verdens-  
krigen rummer en skjult ambivalens. De to første linjer af str. 3 er,  
også verbalt, en gentagelse af 1914–1924: »Krigen kom. Vi blev for-  
vandlet i et Genskær fra en Brand. / Intet skete. Alting skete bag ved  
Horizontens Rand.« Bag disse ord ligger Tom Kristensens gamle fø-  
lelse af frustration over ikke at have oplevet krigen på nært hold. Men  
så kommer der en hyldest til Det radikale Venstres militær- og uden-  
rigspolitik: »Vandt vi Freden, fandt vi Roen, skyldtes det, at Mænd  
med Ro / hjalp os i Besindigheden, i vor vaabenløse Tro« (str. 4).  
Derefter er det kun logisk, at han fortsætter med at udtrykke sin  
sympati for den socialdemokratisk-radikale genforeningspolitik (str.  
5–6) og for 1930'ernes pacifisme (str. 8). De sidste strofer omtaler

blandt tredivernes begivenheder kun det for Danmark positive resultat af Grønlandsprocessen samt brobyggeriet. Digtet munder ud i den tanke, at Danmarks egentlige helte er de arbejdere, der byggede Lillebæltsbroen.

Dets interesse ligger netop i den indre, hemmelige modsigelse: bag den ortodokst social-radikale facade ligger betagelsen af krig og voldsomme begivenheder.

Vigtigst i *Digte i Døgnet* er portrætterne af Tom Kristensens digter-kolleger. Blandt disse er de værdifuldeste igen dem, der både giver bidrag til en virkelig karakteristik og – i kraft af identifikation eller markering af afstanden fra ham selv – tillige har et subjektivt element. Man kan særlig fremhæve digtene til Ibsen, Pontoppidan, Holstein og Munch-Petersen.

*Digte i Døgnet* kan ikke uden videre bruges til skildringen af Tom Kristensens udvikling som lyriker. Dens største betydning ligger på et andet felt. Den viser, at indføling ud fra et personligt tilknytningspunkt er Tom Kristensens måde at forstå andre mennesker på. Dette forhold er, som vi skal se, af den største betydning for hans litteratur-kritiske virksomhed.

## 7. Tom Kristensens udvikling som lyriker

Tom Kristensens lyriske digtning kan groft taget inddeles i tre perioder: 1. den før-ekspressionistiske periode (ca. 1911–13). 2. en periode, hvor han dels benyttede en ekspressionistisk stil, dels en enklere og mere afdæmpet form og tone (fra 1914 til 1920 eller 1921). 3. en efter-ekspressionistisk periode (fra 1922).

Af den første periodes frembringelser er kun meget lidt bevaret. Det var mest en formentlig ret upersonlig naturlyrik, der byggede på en rent dansk tradition.

Gennembruddet i 1914 synes på det sjælelige plan nærmest at svare til en overgang fra 1890'ernes livsfølelse til det nye århundredes, fri-lufts- og ekspansionslitteraturens. Der sker nu en stor udvidelse af den aktivt virkende litterære baggrund, som netop kommer til at omfatte denne litteratur. Tom Kristensens natur hindrede ham imidlertid i



helhjertet at overtage den Whitman-Kipling-Johs. V. Jensen'ske livsfølelse, og det er vel derfor, han i en årrække både skrev ekspressionistiske og ikke-ekspressionistiske digte. Det er nemlig sådan, at de ekspressionistiske digte mest udtrykker udadvendte, optimistiske, livserobrende stemninger, mens tvivlende, melankolske og angstfulde tanker og følelser mere kommer frem i de andre. Det er disse andre digte, der er de mest personlige, for det var snarere sådan, Tom Kristensen i virkeligheden var. *Fribytterdrømme* er monumentet over hele denne modsætning.

Ekspressionismens forsvinden fra 1922 er da også ensbetydende med, at hans lyrik bliver mere personlig. I første omgang, i *Påfuglefferen*, maskerer han sig dog kinesisk; men denne maske røber mere om det, der er bag den, end den ekspressionistiske maske havde gjort. Men fra 1926, fra digtene i *En Kavalier i Spanien*, er Tom Kristensens lyrik først og fremmest en digtning, der klart og utilsløret taler om hans eget jeg. I øvrigt sker der i det hele en gradvis udvikling inden for denne periode, fra 1922 til 1936. Stemninger og tanker nærmer sig mere og mere en afklaring, uden dog nogen sinde helt at nå den. Bruddet med ekspressionismen betyder på en måde en stilistisk forenkling, som endda med årene bliver mere udtalt. Men i andre henseender bliver formens raffinement mere og mere udpræget; det gælder først og fremmest digtenes opbygning. Langt det væsentligste forbillede for Tom Kristensens lyrik i den tredje periode er Sophus Claussen. Man kan spørge, hvorfor han med så megen entusiasme fulgte i netop denne digters fodspor. Flere ting kan have spillet ind: Claussens uberegnelige spil mellem alvor og humor; hans symbolisme, der imødekom et af de mest fundamentale træk i Tom Kristensens personlighed, følelsen af tingenes lurende symbolik, som han selv kaldte det. Men først og fremmest må det have været selve Sophus Claussens udpræget artistiske holdning – som dog aldrig tog magten fra det menneskelige indhold. Tom Kristensens begejstrede efterfølgelse af mesteren kan dog ikke skjule den kendsgerning, at der var en afgørende forskel på de to digteres natur.

## V. KRITIK

Der har hidtil ikke eksisteret nogen samlet fremstilling af Tom Kristensens indsats som romanforfatter, rejseskildrer eller lyriker. Derimod er der givet en udmærket redegørelse for hans litterære kritik i Jørn List-Christiansens specialeafhandling »Metode, livsholdning og kunstsyn i Tom Kristensens kritik 1924–45«.<sup>1</sup>

Afhandlingen behandler dog kun to aspekter af Tom Kristensens litteraturkritiske virksomhed. Det ene er hans »kritiske metode og anmelderteknik«, det andet hans »livsholdning og kunstsyn«, som afspejlet i hans kritik.<sup>2</sup> Spørgsmålet om, hvorvidt digterens livsholdning og kunstsyn træder frem i hans kritik, er imidlertid kun en del af et større problem: hvordan manifesterer hans personlighed, hans oplevelser, hans meninger, kort sagt hans subjektivitet, sig i kritikken? Livsholdning og kunstsyn er jo kun et par sider af subjektiviteten, og det er kun dem, List-Christiansen har beskæftiget sig med. Inden for livsholdningen er det endda næsten kun det politiske, der bliver undersøgt. Tom Kristensens forhold til religionen er således ikke behandlet på tilfredsstillende måde.

En anden side af sagen, som List-Christiansen slet ikke går ind på, er denne: hvad var det for nogle bøger og forfattere, Tom Kristensen skrev om? hvad mente han om dem, og vedblev han at mene det samme? hvilke sammenhænge er der mellem disse meninger og ændringerne i dem på den ene side og hans generelle udvikling på den anden? Også her er det altså, på en anden måde, det subjektive, det drejer sig om.

Det er det sidste emne, udviklingen af Tom Kristensens litterære smag og dens sammenhæng med forfatterskabets udvikling, vi i *første kapitel* vil behandle. Dernæst vil vi, i *andet kapitel*, studere subjektivitetens forskellige fremtrædelsesformer i hans enkelte artikler og undersøge, om der også her kan iagttages et kronologisk forløb.

Tom Kristensens livssyn, hans ideologiske svingninger, hans meninger på forskellige områder, vil derimod blive behandlet særskilt i afhandlingens sjette del. Hans litteraturkritiske artikler er en vigtig kilde til viden herom, men må sammenholdes med de vidnesbyrd, der aflægges af det øvrige forfatterskab og af interviews m.m.

## 1. Udviklingen af Tom Kristensens litterære smag

En af forudsætningerne for det efterfølgende er, at Tom Kristensen selv i det væsentlige har kunnet bestemme, hvad han ville skrive om i *Politiken*. Selv om andre medarbejders særlige områder har måttet respekteres, synes det klart, at det virkelig har forholdt sig sådan. Hans første artikel stod i bladet 3. marts 1924, og allerede omkring 1. december samme år efterfulgte han Henning Kehler som litteraturredaktør.<sup>3</sup> Efter sin tilbagevenden til *Politiken* i 1931 var han bladets hovedanmelder, indtil han i 1963 trak sig tilbage.

I sit forord til *Mellem Krigene* (1946) har Højberg-Pedersen forsøgt ganske kort at sammenfatte litteraturkritikeren Tom Kristensens arbejdsområde i perioden 1924–45: »De tre Hovedafsnit, Tyverne, Trediverne og Fyrerne, har hver sit Præg (. . .) Inden for disse Perioder er Stoffet ordnet efter Emnekredse, som viser Tom Kristensens to oprindelige Specialer: den jævndrende (og yngre) Lyrik og visse af den ældre Generations Forfattere; den vældige Horisontudvidelse til de kosmopolitiske, haardkogte og primitive Skribenter i den følgende Periode; og endelig Konsolideringen og Afskrivningen paa Regnskab i den nye Krigstid.«<sup>4</sup>

Det er nødvendigt at uddybe disse bemærkninger på forskellige punkter. Vi ser først på 1920'erne. De af »den ældre Generations Forfattere«, Tom Kristensen anmeldte, var først og fremmest 1890'ernes lyrikere, Sophus Claussen, Johannes Jørgensen, Ludvig Holstein, Helge Rode. Hertil kom nogle af nyrealisterne, fortrinsvis de mere lyriske orienterede, Aakjær, Johs. V. Jensen. Thøger Larsen, men dog også Marie Bregendahl. Af hans jævndrende er det ligeledes mest lyrikerne, han beskæftiger sig med, men i de sidste år af tyverne har han dog også anmeldt prosaforfattere som Paludan, Kirk og Jørgen Nielsen.

Udenlandske forfattere spiller i denne periode en mindre rolle. To samtidige norske forfattere som Wildenvey og Reiss-Andersen er dog naturligt faldet ind under Tom Kristensens område. Mere interessante er to anmeldelser, der peger frem mod den store horisontudvidelse i trediverne, af Gorkis selvbiografi<sup>5</sup> og af Sinclair Lewis' *Babbitt*.<sup>6</sup>

Hvis man vil sammenligne Tom Kristensens kritik i 1920'erne og senere, får man det klareste billede ved at undersøge hans syn på 1890'ernes lyrikere, som han er vedblevet at beskæftige sig med.

Hans syn på Johannes Jørgensens personlighed var oprindeligt negativt. I 1925 skriver han: »Naar man husker Johannes Jørgensens overlegne Skildring af Sophus Claussen i »Mit Livs Legende« og sammenligner den med Claussens milde *Hexameter-Hymne til Pan og Giovanni*, kommer man til at tvivle paa, om Kristendom betyder Udfoldelse. I dette Venneopgør er det i hvert Fald den ukristelige, som har alle de kristne Egenskaber.«<sup>7</sup> Det er helt urimeligt at kalde billedet af Claussen i *Mit Livs Legende* overlegent, lige så urimeligt som det ejendommelige krav, Tom Kristensen i 1931 stiller til den katolske digter: »Johannes Jørgensen har imidlertid aldrig formet et katolsk Verdensbillede paa naturalistisk Grundlag, hvad der havde været hans Pligt som Kunstner. Velsagtens har Frygten for at støde an mod Dogmerne afholdt ham derfra og tvunget ham ind paa en lettere Vej, som fører til Helgenbiografier og Agitation.«<sup>8</sup>

Disse to udfald mod Johs. Jørgensen må ses i lyset af, at de to artikler er skrevet henholdsvis før og efter Tom Kristensens første katolicerende periode (den fra 1925 er dateret 26. juni, altså før rejsen i Spanien, der nok betød en vis tilnærmelse til katolicismen).

Betydelig mere nuanceret er en artikel i *Tilskueren*, juli 1928, som er en anmeldelse af 2. udg. af *Den hellige Katerina af Siena* og af *Over de valske Mile, Mit Livs Legendes* syvende bind. Det hedder her indledningsvis: »Kunsten uvedkommende kan man imidlertid ikke sige, at *Johannes Jørgensens* stilling til livsproblemerne er. Dertil er han for stor en kunstner. Dertil er hans kunst og liv i alt for høj grad en enhed« – hvilket jo er en anerkendelse af Johs. Jørgensen både som kunstner og som menneske.<sup>9</sup> I øvrigt viser artiklen klart, at katolicismen på dette tidspunkt eller kort forinden har været et personligt problem for Tom Kristensen. Han fremhæver en række krast middel-



alderlige og katolske træk af Katerina af Sienas levned og kommenterer dem således: »Johannes Jørgensen har gjort os en tjeneste ved at vælte disse stenblokke af uforstaaelighed og middelalder ind paa os. Her lokkes ikke. Her hæmmes snarere. Vejen ind til katolicismen flankeres altsaa ogsaa af »stendjævla«. Det er godt at vide.«<sup>10</sup> *Over de valske Mile* viser efter anmelderens mening, at Johs. Jørgensen udrydder enhver ærlig tvivl hos sig selv, og artiklen kan slutte: »Men den moderne mentalitet føler det stivne af uvilje eller af skræk et sted oppe i hjernen. Er det saadan, en livsanskuelse gaar for sig? Skal man sluge alle uforstaaelighederne i den hellige Katerinas levned som skærver, og skal man mure den konsekvente tanke inde? Er det katolicisme? Og svaret er et uforsonligt ja.«<sup>11</sup>

Den udsagte hemmelighed bag denne artikel er, at det absolutte både var det, der tiltrak, og det, der frastødte Tom Kristensen ved katolicismen. Den munder ud i en afvisning. Men over for Johs. Jørgensen selv er han taknemmelig, fordi han gør det så klart, hvad katolicisme er.<sup>12</sup>

En artikel i anledning af Johs. Jørgensens 70 års dag i 1936<sup>13</sup> balancerer mellem sympati og antipati. En af dens ideer er, at tyvernes livsanskuelsesdebat viste, »at Johannes Jørgensen ikke var en nulevende, men en historisk Person«, og at der derfor er meget hos ham – bl.a. hans polemik –, som man nu kan tilgive. Forøvrigt fremhæver Tom Kristensen nu hans religiøse lyrik. Det er hans egen situation med den fornyede tilnærmelse til kristendommen, der er baggrunden for de følgende ord: »Ogsaa hans Bidrag til Kristendommens Vanskelighed (ikke dens Umulighed som Søren Kierkegaards Værker) vil vi lære at kende, saa at vi bedre forstaar den lille Strofe:

Min Gud om jeg havde dig funden  
før Ungdommens Tid var udrunden,  
da skulde for Klage og Kære  
der stige en Sang til din Ære.  
Men vilde du mig i det Dybe,  
og lod du blandt Krybet mig krybe,  
saa giv mig omsider at stige  
med vaklende Fjed mod dit Rige!«<sup>14</sup>

Her har vi forklaringen på den øgede sympati for Johs. Jørgensen. Men for ham som katolsk forfatter kan det ikke have været tilfredsstillende, at Tom Kristensen i artiklens slutning alligevel så tydeligt røber, at han foretrækker hans lyrik for hans prosa.

Der er et stort spring fra denne artikel til den, der nøjagtig ti år senere stod at læse i *Politiken*. Tonen er nu ublandet hjertelig. Tom Kristensen tager selv afstand fra sit tidligere synspunkt og siger bl.a., at han igen gribes af sin ungdomslyst til at læse alle Johs. Jørgensens bøger på række »og gennemanalysere denne selvanalytiker frem for nogen, dog ikke som dengang for at finde erindringsforskydninger og fejlhuskninger, mindreværds komplekser og det alt for menneskelige, som nødvendigvis ogsaa maa findes hos et kristent menneske«. <sup>15</sup> Med de sidste ord erkender Tom Kristensen stiltiende, at hans egen tidligere dom var farisæisk. Forøvrigt lovpriser han nu ikke blot Johs. Jørgensens lyrik, men også hans prosa. Og for første gang ser han ham nu som en europæisk, katolsk kulturpersonlighed, taler om hans »indtrængen i det katolske Rom, hvor han aabnede en verden for os, som i aarhundreder havde været os ukendt« og kalder hans helgenbiografier »en international, kunstnerisk og videnskabelig bedrift, som hverken det hedenske eller det protestantiske Danmark ejer nogen maalestok til at maale«. <sup>16</sup>

Tom Kristensens sympati og forståelse for Johannes Jørgensen udvikledes gennem tre stadier, som tillige er tre faser af hans egen udvikling: 1. hans kriseprægede tilnærmelse til katolicismen i 1920'erne. 2. tilløbene til hans overgang til kristendommen i slutningen af 1930'erne. 3. hans efter 2. verdenskrig øgede sans for europæiske kulturelle traditioner. <sup>17</sup>.

Om Ludvig Holstein findes der en række artikler af Tom Kristensen fra årene 1924–44. Her som i forbindelse med Johs. Jørgensen sker der en ændring og uddybning af opfattelsen. Dens årsager er for en stor del de samme, men dens virkninger bliver naturligvis helt anderledes.

Den første artikel er skrevet til Ludvig Holsteins 60 års fødselsdag. <sup>18</sup> Den udtrykker en ubetinget beundring for hans digtning, der »har det Fuldendtes Lys i sig«. I øvrigt fremhæver Tom Kristensen først og fremmest hans harmoni, som er »ufattelig stor«. Det er ingen

kritik, når det hævdes, at der ikke er nogen udvikling hos ham, kun vækst. Artiklen viser større beundring for Holsteins digtning end forståelse af hans personlighed: han er »utilnærmelig i sin Harmoni«; »Ingen har som han skjult sin Personligheds Særpræg«; »Har der været Kriser i Ludvig Holsteins Liv, er de forsvundet i den tyveaarige Tavshed« mellem *Digte* (1895) og *Løv* (1915). Selv om Tom Kristensen således aner, at der er ting i Holsteins liv og personlighed, man ikke kender, betragter han dog hans harmoni som medfødt, ikke som tilkæmpet.

Anmeldelsen af *Jehi* (1929) er præget af *Hærværks*-tidens problematik. Den rummer en åbenlys kritik af Holsteins livsanskuelse. Tom Kristensen er ikke fri for at være forarget over, at han lader angsten helt ude af betragtning: »Angst er maaske selviskhed, frygt for personlighedens udslettelse, og dog kunne man vende hele Ludvig Holsteins livsanskuelse paa hovedet og mene, at angsten er en af de mest frugtbare, mest positive følelser, der har skabt nogle af de største mennesker og nogle af de hurtigste dyr.« Jastraus angst er i det væsentlige netop selviskhed og frygt for personlighedens udslettelse: men her forkynder Tom Kristensen altså en tro på angstens værdifulde, skabende kraft, som knap når at vise sig i *Hærværk*. En anden side af sagen er det, at han også fra et etisk synspunkt finder Holsteins livsanskuelse betænkelig. Smerten og lidelsen, siger han, kan vi »ikke skjule under blomster og naturreligion, og spørgsmaalet er, om denne naturdyrkelse ikke fører til hjertelig flegma, maaske til hjærteløshed, maaske endda til maskeret kynisme, saadan som det er tilfældet hos nogle af den danske naturdigtningens epigoner«. <sup>19</sup>

Det har næppe glædet Tom Kristensen at skrive dette. Ludvig Holstein var en af hans yndlingsdigtere, og han har sikkert beklaget således at måtte tage afstand fra hans livsanskuelse. I 1935 gør han da den mageløse opdagelse, at Holsteins harmoni er tilkæmpet. Denne idé fremføres i den skarpsindige og tankevækkende artikel »Er Ludvig Holstein Dualist?«, hvis bevisførelse dog synes tvivlsom. Selve dette, at harmonien er tilkæmpet, gør den i Tom Kristensens øjne mere værdifuld, både kunstnerisk og menneskeligt: »Der maa have været Kamp hos en Digter, selv om den har været blufærdigt (og »greveligt«) skjult for Offentligheden; der maa have været en overhængende Fare for Spaltning og Dualisme, for at en Digers Hymner skal naa en

saa fuldtonende Harmoni som Ludvig Holsteins, en Harmoni, der kun kan fortolkes som en Form for Energi, ikke den krampagtige, den stormende, men den tillidsfulde, den stigende.«<sup>20</sup>

Disse tanker videreføres i kronikken på 75 års-dagen i 1939.<sup>21</sup> Men de har fået en ny drejning. I 1935 havde Tom Kristensen ikke antydnet, at Holsteins dualisme kunne være af religiøs art. Nu, da han selv er kristen, er det anderledes. Han spørger sig selv, om Holstein »ikke en eller anden Gang i sin Ungdom eller maaske hele sit Liv igennem har følt en religiøs Uro, som han beskedent og konsekvent har forsøgt at dølge, ja saa konsekvent, at hans senere Lyrik saa at sige ikke ejer Udtryk for Angstfølelse«. Efter at have mødt Holstein personligt er han kommet til det resultat, at hans digte »ikke alene er Kunst, men den strengeste Form for Selvtugt. Det er derfor, man kan sige, der er noget asketisk, noget religiøst over denne Hedning, jeg vil fristes til at sige noget kristent«. Her er benyttelsen af ordet »kristen« en ren tilsnigelse. Kronikken munder imidlertid ud i det synspunkt, at Holsteins harmoniske naturdyrkelse uden religiøsitet er utilstrækkelig.<sup>22</sup> Dermed er Tom Kristensen på en måde tilbage ved sin opfattelse fra 1929, nu blot kristeligt farvet. At Holsteins harmoni er tilkæmpet, anses stadig for en kunstnerisk værdi; menneskeligt er det ikke længere nok, hvad det havde været i 1935.

En anmeldelse af den nye udgave af *Den grønne Mark* (1940) taler et endnu tydeligere sprog.<sup>23</sup> Den Holstein'ske naturdyrkelse, siger Tom Kristensen, kan i modsætning til kristendommen ikke befri mennesket for dets angst. Derfor er den »kun for enkelte udvalgte«.<sup>24</sup>

Hermed har Tom Kristensen åbenbart anset sin subjektive drøftelse af Holsteins standpunkt for afsluttet. I de sidste artikler om ham er den forsvundet. Nekrologen fra 1943 har endda denne næsten overraskende realistiske konklusion: »Dog var der fare for, at man skulle misforstå Ludvig Holsteins trang til at smelte sin religiøse og sin naturekstatiske følelse sammen; men for ham selv var der i hans modne alder og i hans alderdom ingen tvivl. Han led ikke af anfægtelser.«<sup>25</sup>

– *Hærværks*-krisen med dens accentuering af Tom Kristensens egen angstfølelse førte til den første afstandtagen fra Ludvig Holsteins tilsyneladende problemfri harmoni. Når han senere mener at kunne fastslå, at denne harmoni i virkeligheden var tilkæmpet, er det et resultat, han må have ønsket at nå. Og da artiklen »Er Ludvig Hol-



stein Dualist?» i hvert fald klart betegner en uddybet forståelse, har subjektiviteten foreløbig været til gavn. Derimod slører Tom Kristensens omvendelse for en tid (1939–40) hans opfattelse af Holstein.

Som ved Johs. Jørgensen er synet på Holstein bestemt af faser i kritikerens egen udvikling. Men modsat det første tilfælde fører denne udvikling ikke altid til en større forståelse. Grunden hertil er, at Tom Kristensen efterhånden nærmede sig Johs. Jørgensens standpunkt, men fra 1935 til 1939 fjernede sig fra Holsteins. Den fineste forståelse af Johs. Jørgensen udtrykte han fra 1946, den fineste forståelse af Holstein i 1935, da han var nærmest ved at kunne identificere sig med ham.

I Tom Kristensens forhold til Helge Rode kan der iagttages en udvikling, der til en vis grad ligner den, vi har set i hans forhold til Johs. Jørgensen. Udsvingene er imidlertid ikke så store, når det gælder Rode. Desuden er materialet her mindre, så at vore konklusioner måske ikke kan blive helt så nuancerede, som det kunne ønskes.

I 1923 omtalte Tom Kristensen i en *Tilskuer*-artikel ganske kort digtsamlingen *Den stille Have*, som efter hans mening vel ikke kan måle sig med *Ariel*, men dog »indeholder Digte, som påny trækker de ædleste Linjer i hans Personlighed op«. <sup>26</sup> Rodes livsanskuelse drøftes ikke. I 1926 anmeldte han *Det store Ja*, med en vis utilfredshed, fordi Rodes standpunkt i livsanskuelses-debatten ikke forekom ham at være tilstrækkelig klart. <sup>27</sup> Bogens titel, mener Tom Kristensen, får læseren til mindst at vente en omvendelse, og den kommer ikke. Rodes hellige nysgerrighed, som Tom Kristensen kalder det, får ham til at stikke hovedet indenfor i alle mulige kirker og trække det tilbage igen: »Det er ganske vist et dejligt Stade, et Fund for en videbegærlig Hedning; men kalder han det Sted »Det store Ja«, er der for ham ikke saa stor Forskel paa Ja og Nej som for andre.« <sup>28</sup> Disse andre – det er også anmelderen selv. Vi er her på et tidspunkt, hvor Tom Kristensen nok har følt, at han måtte sige klart ja eller nej til den katolske kirke. Derfor opponerer anmeldelsen ikke mod kristendommen, men mod valenheden.

Artiklen »Helge Rode, en religiøs Skeptiker« fra 1930 er holdt i en venlig tone. Ganske vist finder han stadig, at det positive livssyn, Helge Rode vil bane vej for, er svævende. <sup>29</sup> Men han erkender oprig-

tigheden af denne skepsis og tvivl. Og – hvad der for ham er det vigtigste – den har givet anledning til værdifuld kunst: »af dette Ja til en Gaade, som han er ærlig nok til ikke at løse, er hans bedste og dybeste Lyrik sprunget ud«. <sup>30</sup> En af artiklens væsentlige tanker er udtrykt i disse ord: »Det er fra Lyriken, man skal trænge ind i hans øvrige Produktion, saa har man lettere ved at tilgive. Lyriken er det centrale. Den er hans varige indsats.« <sup>31</sup> Dette standpunkt er nøjagtig det samme, som Tom Kristensen i 1936 indtog over for Johs. Jørgensen. Også her tilgiver han digteren hans forkerte livsanskuelse, fordi den har affødt en kunstnerisk værdifuld lyrik: »Derfor er der meget hos Johannes Jørgensen, man nu kan tilgive. (. . .) Meget af det alt for menneskelige i Johannes Jørgensens Polemik og Prosa vil da fortabe sig. (. . .) for den, hvem Kunsten er det højeste, vil det da kun huskes som en Karakteristik, som de haarde Sten, hvorimellem den reneste Kilde sprang frem.« <sup>32</sup> Denne kilde er Johs. Jørgensens lyrik.

Tom Kristensens nekrolog fra 1937 hylder Rode som kunstner og viser hans indlæg i livsanskuelses-debatten respekt. En væsentlig passage er denne: »der var Aar i Tyverne, da enhver Ung, der mødte ham, maatte gaa langt bag om ham og blive langt mere reaktionær, end han selv var, eller ogsaa gaa foran ham i en stor Bue og karakterisere ham haardt som Mørkemand og Profet, meget haardere end det egentlig var nødvendigt, blot for at holde sig nogenlunde fri af hans farlige og besnærende Indflydelse«. <sup>33</sup> Det er givet, at Tom Kristensen hørte til de sidste, og man må da formode, at han i en periode har været mere Rode-fjendsk, end anmeldelsen af *Det store Ja* fra 1926 giver udtryk for.

Endelig rummer anmeldelsen af *Udvalgte Digte* (1945) endnu en lovprisning af Rodes lyrik. Hans ideologi drøftes ikke her; det fastslås blot, at lyrikken »er den varigste del af hans digtning«. <sup>34</sup>

– Udviklingen af Tom Kristensens syn på Helge Rode er præget af to ting: 1. han nærmer sig efterhånden i nogen måde Rodes livsanskuelse og bliver derfor selvfølgelig mindre afvisende over for den. 2. det kunstneriske synspunkt får efterhånden større vægt i forhold til det ideologiske.

Spørgsmålet Sophus Claussen er enklere. Tom Kristensens begejstring for ham var grundfæstet, længe før han i 1925 skrev sin første artikel

om ham. Den svækkedes aldrig. Derimod er det ganske interessant at se hans syn på Claussens forhold til livsanskuelses-debatten. Sin anmeldelse af *Heroica* (1925) indleder han med disse ord:

For Øjeblikket lyder der fra dansk Aandsliv en Tone, der minder om en Dirigentklokkes ulidelige Kimen. Dér diskuteres mere, end der skabes, og Fantasien, som altid vil sprænge sig Vej, selv gennem Diskussionens Stengrund, skyder kun op som vilde og fantastiske Skældsord; men Nid er ogsaa Kunst.

Og saa bryder *Sophus Claussens* milde og menneskelige Digtsamling »*Heroica*« frem og overskygger alt.<sup>35</sup>

To år senere siger han om nogle af Claussens *Foraarstaler*, at de »er skrevet under den kedelige periode, da man kæmpede for en livsanskuelse, og aandens drabanter var tilbøjelige til at overse Sophus Claussen. Da blev han vred, og han talte længe om livsanskuelse, om de to verdener i hans digtning, den ene, afbilledet af den reelle, hvor alt er fragmentarisk, og den anden, afbilledet af den ideelle, hvor alt udfoldes og forenes, hvor Pan og Guds moder sidder til højborgs sammen«. Når man sammenholder disse taler »med digtene i »*Heroica*«, bliver der noget rundt og fyldigt ud af det, en livsoplevelse snarere end en livsanskuelse«. <sup>36</sup>

Man kan drage flere slutninger af dette. I tilfældet Sophus Claussen har Tom Kristensen allerede på et så tidligt tidspunkt haft nemt ved at mene, at kunst var vigtigere end ideologi. Claussens milde, tolerante panteisme tiltalte ham langt mere end Helge Rodes og Johs. Jørgensens mere eller mindre religiøse synspunkter. Endvidere har Tom Kristensen åbenbart været noget træt af livsanskuelses-debatten, af at være »mellem Meninger«, som det hedder i *Hærværk*, mellem livsanskuelser. Det er ikke tilfældigt, at han hos Claussen er glad for at finde en »livsoplevelse« mere end en »livsanskuelse«. Man husker, hvordan der allerede på den første side i *Hærværk* vrænges ad ordet livsanskuelse.<sup>37</sup>

Men ironisk nok skulle Tom Kristensens egen nye, marxistiske livsanskuelse en overgang komme til at præge hans syn på Sophus Claussen. Det viser sig i radioforedraget fra 1929, der begynder således: »Det er blevet litteraturhistorisk skik at anbringe digteren So-

phus Claussen i række med vennerne, *Viggo Stuckenberg*, *Johannes Jørgensen* og *Helge Rode*, og i hans digtning kun at se den reaktion, der med Johannes Jørgensens tidsskrift »Taarnet« satte ind imod firsernes realisme og mod *Edvard Brandes'* kritik. Men dette er kun en del af sandheden. Man er nemlig tilbøjelig til at overse, at Sophus Claussen ogsaa hører hjemme i bondebevægelsen, at han godt kunne nævnes sammen med *Johannes V. Jensen*, *Aakjær* og *Johan Skjoldborg*.« Denne dobbelthed bevirkede, at han ikke i længden kunne gå samme veje som de andre halvfemser-lyrikere: »Han var ikke af samme stof. Han tilhørte bondebevægelsen, som maatte sejre, og han havde derfor et lysere sind.« Tom Kristensen forklarer så »forfinelsen i hans personlighed og digtning«, der adskiller ham fra bondedigterne, med, »at han var en af venstrepartiets høvdingesønner, at han havde politisk race i sig«. <sup>38</sup>

Senere udvikles temaet videre. Hans »intime kontakt med de brede lag« skånedes ham for at opleve en religiøs krise som Jørgensens eller Rodes og gjorde, at han kunne holde stand »mod en altfor selvudslettende paavirkning fra udenlandsk litteratur«. Foredraget munder ud i den tanke, at Sophus Claussen »har faaet den ro nu, som kun en gammel bonde eller en gammel mand af folket kan faa.« <sup>39</sup>

Retfærdigvis må det fastslås, at dette kun er ét element af foredraget. Det rummer desuden mange udmærkede bemærkninger om Claussens digtning. Men en vulgærmarxistisk slagside har det, og nogle af de citerede påstande holder slet og ret ikke. Det er givet, at der var mindre udenlandsk påvirkning hos Stuckenberg eller Rode end hos Sophus Claussen. Johs. Jørgensen havde en mindst lige så jævnt folkelig familiebaggrund som Claussen. Og hvordan i alverden skulle Claussens artistiske raffinementer kunne forklares ved, at hans far var redaktør og folketingsmand for Venstre?

Hvad der sker, er, at Tom Kristensen prøver at forene sin marxistiske tro med sin beundring for Claussens lyrik – ligesom han senere motiverer sin beundring for Ludvig Holstein med, at hans harmoni er tilkæmpet, hvad harmoni efter Tom Kristensens mening bør være.

I de senere artikler om Claussen er der ingen spor af den særlige opfattelse fra 1929. <sup>40</sup>

Sammenfattende kan man sige, at de kunstnerisk og psykologisk mest



forstående og ideologisk mest tolerante artikler om halvfemsernes lyrikere for det meste er skrevet efter 1930. I 1920'erne lod han sig endnu i for høj grad irritere af en livsanskuelse, der var forskellig fra hans egen. Og hans egne kriser og oplevelser har efterhånden givet ham en større menneskelig forståelse af andres digtning, selv om de også en enkelt gang kunne lede ham på vilddspor. Den udvikling, vi her har skildret, er tydeligst i forholdet til Johannes Jørgensen.<sup>41</sup> –

I et interview fra 1963 har Tom Kristensen selv erklæret, at han som digter var bedst i 1920'erne, som anmelder i 1930'erne: »Jeg ved ikke, men det, jeg udtrykte i tyverne, det skete sindsnæst i den engelsktalende verden i trediverne. Derfor stod jeg udrustet til at forstå, hvad der kom – om ikke altid udtryksmåden, så i hvert fald sindet.«<sup>42</sup> I det foregående har vi set, at Tom Kristensens forståelse af en bestemt gruppe danske digtere uddybedes gennem hans egne erfaringer i 1920'erne (og 1930'erne). Nu siger han selv, at de samme erfaringer også fik ham til bedre at forstå den nye engelske og amerikanske litteratur.

Bag hans udtalelse ligger også den kendsgerning, at tyvernes digtning i nogen måde afløses af tredivernes anmeldervirksomhed. Tom Kristensen var indtil 1930 ret produktiv som digter, hvorimod hans litteraturkritiske artikler er relativt få og for størstedelens vedkommende samlet om begrænsede områder. Derefter bliver det omvendt. Hans skønlitterære produktion svinder i trediverne ind til meget lidt, mens hans arbejde som anmelder nu får helt andre dimensioner end før, både i henseende til artiklernes antal og til emnekredsens omfang.<sup>43</sup>

Dette betyder ikke blot det håndgribelige, at hans arbejdstid nu bruges til at anmelde og ikke til at digte. Men den kritiske virksomhed lagde også beslag på sjælelige kræfter, der kunne have været udnyttet i digtningen. Herom siger Tom Kristensen i det nævnte interview: »Men det, at være anmelder, det ta'r også sin mand. Man bruger virkelig sin fantasi, enhver god anmelder ta'r noget af sig selv. Mine egne meninger og oplevelser går skjult ind i anmeldelserne, og får dem til at leve.« I 1931 var det kun hans mening at blive ved som anmelder i nogle år, fordi han regnede med at have stof til flere romaner. Når dette ikke blev til noget, siger han, var det, fordi anmelder-virksom-

heden sled for stærkt på hans fantasi.<sup>44</sup> Lignende udtalelser har Tom Kristensen fremsat ved andre lejligheder.<sup>45</sup> Den samme konflikt mellem kunst og kritik havde jo forøvrigt eksisteret allerede i tyverne og var en af årsagerne til *Herværks*-krisen. Herom siger digteren i *Aabenhjertige Fortielser*: »da min inderste drøm lige fra min ungdom har været at skrive store, menneskemyldrende romaner (. . .) og da kritik (eller anmeldelse) er en kunstgenre, der hver gang maa hvæsse sit næb paa den skabende fantasis klippe, opstod der her en spaltning i mig, som medførte daarlig samvittighed, som igen medførte, at min naturlige tørst periodevis blev overnaturligt stor«.<sup>46</sup> For Jastrau i *Herværk* er der det samme problem.

De citerede bemærkninger gør det på forhånd sandsynligt, at vi vil finde et ret stærkt subjektivt element i Tom Kristensens kritik fra trediverne. –

– Da han i 1931 vendte tilbage til *Politiken*, blev hans opgave en helt anden end tidligere. For det første blev han hovedanmelder af den nye danske litteratur. For det andet behandlede han en række af de samtidige norske og svenske forfattere, bl.a. Sigurd Hoel, Aksel Sandemose, Nordahl Grieg, Arthur Omre, Pär Lagerkvist, Harry Martinson, Vilhelm Moberg, Ivar Lo-Johansson. Hans vigtigste præstation her var vel nok introduktionen af de svenske proletarforfattere, og man kan undre sig over, at de slet ikke er repræsenteret i udvalget *Mellem Krigene*. Også en række ældre svenske forfattere skrev han lejlighedsvis om, således Strindberg, Selma Lagerlöf, Karlfeldt, Fröding, Hjalmar Söderberg. For det tredje blev det Tom Kristensens opgave at anmelde den nye engelsksprogede litteratur. Der synes at være almindelig enighed om, at det var på dette område, han gjorde sin mest betydningsfulde indsats som anmelder. Frankrigs, Tysklands og andre landes litteratur behandlede han kun sporadisk. Det var naturligt, at André Malraux kunne falde ind under hans gebet,<sup>47</sup> men det virker næsten besynderligt at se ham som anmelder af François Mauriac<sup>48</sup> eller Roger Martin du Gard.<sup>49</sup>

Det er kun det sidste og vigtigste område, mellemkrigstidens engelske, irske og amerikanske litteratur, vi her vil beskæftige os med. Som vi har set, har Tom Kristensen senere udtalt, at han forstod tredivernes angelsachsiske litteratur ud fra sine egne oplevelser i tyverne. (Det er i

denne forbindelse mindre væsentligt, at en del af de bøger, han skrev om i trediverne, allerede var udkommet i tyverne.) Vi skal i det følgende undersøge, i hvilket omfang Tom Kristensen i trediverne skrev på grundlag af en generations-fornemmelse og i hvor høj grad han anså sine egne oplevelser i tyverne for typiske for hele generationens liv. Der er imidlertid også tilfælde, hvor han skriver litteraturkritik ud fra egne oplevelser, uden at generations-begrebet spiller nogen rolle; de vil først blive behandlet i denne dels andet kapitel. Det er her først og fremmest D. H. Lawrence, der er tale om.

I en enkelt artikel<sup>50</sup> har Tom Kristensen selv erklæret, at alle samtidige skribenter og han selv med måtte føle sig truffet af den pågældende bog. Det drejer sig om Liam O'Flahertys *Shame the Devil* (1934), der efter hans mening er »saa almen, at der kan skrives en Karakteristik over Efterkrigstidens Digtere alene paa den, og den er saa afslørende, at man kvier sig ved at gøre det. Enhver europæisk Litterat kompromitterer sig ved blot at vise den Interesse. Han røber, at han selv har en Rem af Huden«.

Anmelderen begynder med at fastslå, at efterkrigstidens generation nu, i 1934, er omkring 40 (O'Flaherty er født 1896). Det skulle derfor nu kunne vise sig, om denne generation er ved at nå frem til »større Klarhed«, eller om den lider af »de uhelbredelige Følger af et Granat-chok«. 1. verdenskrig gøres således til dens væsentlige oplevelse. Tom Kristensen tror, at dens følger er uhelbredelige. Han ser dem give sig udslag på to måder, dels som en »Trang til Omvendelser og ekstreme Standpunkter«, dels som en »Trang til Bekendelse«. Formålet er i begge tilfælde det samme: at skaffe sig en identitet. Om trangen til bekendelse hedder det, at den skyldes et »Haab om, at en desperat Selvudlevering maaske dog kunde afsløre Bunden« – af personligheden. Denne trang til bekendelse sættes så igen i forbindelse med trangen til at kaste sig ud i voldsomme begivenheder. Ved at gøre dette og derefter registrere reaktionerne hos sig selv kan man – måske – nå frem til en fornemmelse af sin egen identitet.

Her opstilles med andre ord de to muligheder, efterkrigstidens menneske efter Tom Kristensens mening kan have for at skaffe sig en identitet: man kan *enten* tilslutte sig et eller andet fast religiøst eller politisk system, *eller* man kan kaste sig ud i voldsomme begivenheder (og bagefter skrive om dem).



Det er netop disse to muligheder, Tom Kristensen selv har prøvet. Men da han var fjernt fra krigens og revolutionens skueplads, måtte hærværks-periodens udskejelser gøre det ud for de voldsomme begivenheder. Det er interessant, at han under identifikationen med O'Flaherty og hans generation ser bort fra, at han ikke selv havde været med i 1. verdenskrig og derfor strengt taget ikke kunne lide af »de uhelbredelige Følger af et Granatchok«.

På baggrund af det foregående er det ikke overraskende, at selve gennemgangen af *Shame the Devil* fremhæver en række træk, som er karakteristiske for Tom Kristensen selv. Selve bekendelsen, hævder han med henblik på O'Flahertys bog, er noget meget problematisk. Af to grunde. For det første fordi det er tvivlsomt, om en sådan bekendelse kan »blive sand, lige meget hvor ublufærdigt et Forsøg Forfatteren gør paa at være ærlig«. For det andet fordi enhver kunstner vil være »selvopløst«, når han i flere år har »brugt sig selv som Materiale«. Denne tanke om bekendelsens dobbelte farlighed kender vi fra Tom Kristensens anmeldelse af bd. 7 af *Mit Livs Legende*, hvori det bl.a. hedder: »er der mon noget, der gør et menneskes liv porøst som disse uafladelige bekendelser? Hver bekendelse fører en lille indiskretion og en lille tvivl med sig (...) Der findes intet større fantasi end bekendelser«. <sup>51</sup> Disse ord er skrevet i 1928, med henblik på *Hærværk*.

Tvivlen om bekendelsens sandhed hænger sammen med den trang til at lyve og fantasere, som O'Flaherty har haft allerede som dreng, og med hans »Lyst til at spille Roller«. Vi er her nær ved *En Anden*. Og om den irske forfatter hedder det endvidere: »da han i sin Fortællelyst er uden Hemninger, er han trods alt ærligere end den, som vilde have fordrejet Oplevelserne logisk, saa at det endte med tilsyneladende Sammenhæng og Udvikling og Livsanskuelse«. Det er netop denne ærlighed, der sejrer i *En Anden* og i *Hærværk*.

Videre citerer Tom Kristensen passager, der giver udtryk for den værdinihilisme og relativisme, der havde været hans eget standpunkt i hvert fald fra ca. 1912 til slutningen af 1920'erne. Han fremhæver således O'Flahertys bemærkning om, at »der overhovedet ikke findes et Kriterium paa godt og ondt, hvormed en Kunstner kan skelne mellem positive og negative Oplevelser« <sup>52</sup> – og hans ord om, at det er nytteløst at tage parti for englænderne eller for irerne, for de kristne eller for



marxisterne, fordi »Al Lidenskab er smuk, hvad enten den er Had eller Kærlighed«. <sup>53</sup>

Denne holdning kalder Tom Kristensen artisme. Den kritiseres ikke direkte, men hans bemærkninger om den antyder nok en vis indirekte afstandtagen: »Det er paa dette artistiske Standpunkt, O'Flaherty flygter op, hver Gang det truer med Kollisioner mellem hans Anskuelser eller mellem hans Oplevelser. Og det er vel derfor, at det kun har været ham et Eksperiment at forsøge at sige Sandheden, en Art sjælelig Hygiejne i en Sygdomsperiode (. . .) Men allerede næste Side gribes han af Artisme (. . .) Ved denne ustandselige Skiften kan det maaske lykkes ham at holde Djævlen for Nar, men ogsaa kun maaske. Et er i hvert Fald givet, at det er lykkedes Djævlen at holde *ham* for Nar og skaffe ham en Sygdom paa Halsen. Straffen for paa de kriminelle Punkter at redde sig over i Artismen: den akute Melankoli«. Også den sidste sætning bygger på personlig erfaring. Efter tyrefægtningen i Barcelona, som Tom Kristensen har gjort til en artistisk oplevelse for sig selv, gribes han af »en træt Melankoli«. <sup>54</sup>

Denne afstandtagen fra »artismen« har vel endnu i nogen grad sin baggrund i Tom Kristensens marxistiske overbevisning. Når han i artiklens indledning med en vis antipati noterer, at en »urolig Trang til Omvendelser og ekstreme Standpunkter gør sig gældende«, kan han derfor her ikke have tænkt på marxismen, i hvert fald ikke hans egen moderate marxisme. Når han ikke mere bestemt tager afstand fra O'Flahertys standpunkt, er det, fordi han i grunden har så stor forståelse for det. <sup>55</sup>

De tanker og synspunkter, vi har set i anmeldelsen af *Shame the Devil*, genfindes – med mange varierende nuancer – i hans andre artikler om den samtidige engelsksprogede litteratur. Den generationsforfølgelse, der træder så stærkt frem i omtalen af O'Flaherty, er ellers særlig tydelig i artiklerne om den »hårdkogte« amerikanske litteratur. Vi har her tillige et materiale, der tillader os at følge Tom Kristensens holdning til disse forfattere ud over 1930'ernes slutning, ind i krigstiden og efterkrigstiden.

Det var naturligvis også i Tom Kristensens øjne Ernest Hemingway, der var den centrale figur i denne litterære skole. Den første artikel om ham er en anmeldelse fra marts 1934 af novellesamlingen *Winner*

*take nothing*.<sup>56</sup> Her fremhæves især to træk hos Hemingway. Det ene er hans evne og vilje til at opleve konfrontationer med alt det stærkeste i tilværelsen – konfrontation i den betydning, vi kender fra *Vindrosen*, der er udgivet samme år som anmeldelsen. Der er næppe nogen anden nulevende forfatter, siger anmelderen, »der saa dristigt har stillet sig Ansigt til Ansigt med Livet og Døden«. At dette i det væsentlige er positivt ment, fremgår klart af sammenhængen. Dog tages der et interessant forbehold: »Selvfølgelig gaar Ernest Hemingway farlige Veje. De grelle Oplevelser udhuler let en Kunstner. Han bliver let umenneskelig af at stirre Livet og Døden saa stift ind i Øjnene«. I forbindelse hermed må det nævnes, at det kyniske og hjerteløse hos Hemingway hævdes at være påtaget og dække over en stor følsomhed. Denne hårdkogthed med et følsomt hjerte bag kender vi fra *Vindrosen* (især *Ulykken*) og f.eks. fra tyrefægtnings-kapitlet i *En Kavalier i Spanien*.<sup>57</sup>

Det andet væsentlige element er følelsen af »et stort Øde i Sindet«, altså nihilismen. Den fremhæves især i forbindelse med novellen *A Clean Well-Lighted Place*, hvor den udtrykkes med de spanske ord »*nada y pues nada*«<sup>58</sup> (ingenting og så ingenting). Dette øde, hedder det, er Hemingways »inderste Charme«.

Generations-synspunktet kommer ikke direkte frem i denne artikel. Det gør det derimod i anmeldelsen af *Green Hills of Africa* fra juni 1936,<sup>59</sup> der begynder således: »*Ernest Hemingway* er vor Tids Helt. Han virker paa vor Generation, som Byron virkede paa sin Generation, der havde den aandelige Forvirring i sig, den store franske Revolution og Napoleonskrigene havde efterladt.« Meningen med dette er selvfølgelig, at Hemingway er efterkrigstidens digter *par excellence*, at han i særlig grad har evnet at give kunstnerisk udtryk for den åndelige forvirring, som 1. verdenskrig affødte.<sup>60</sup> Udtrykket »vor Tids Helt«<sup>61</sup> leder tanken over på Lermontovs roman, hvis nihilistiske holdning meget tidligt havde gjort et dybt indtryk på Tom Kristensen.<sup>62</sup> For ham personlig har den indirekte sammenstilling af Lermontov og Hemingway utvivlsomt været mere væsentlig end sammenstillingen af Byron og Hemingway.<sup>63</sup>

Artiklen fortsætter med at omtale, hvordan Hemingway under verdenskrigen opsøgte voldsomme begivenheder. Men Tom Kristensen er af personlige grunde mere optaget af, at han gjorde det samme i

efterkrigstiden, under »den djævelske Fred«. Han fremhæver i denne forbindelse med sympati Hemingways interesse for tyrefægtning og hans skildringer heraf i *Death in the Afternoon*.

Året efter sker der i en anmeldelse af den danske oversættelse af *To Have and Have not* en klar ændring af synspunkterne.<sup>64</sup> Som vi har set, betragtede Tom Kristensen tidligere nærmest Hemingways nihilisme som en egenskab hos digteren selv, og han udtrykte sympati for den. Nu er det mere, som om nihilismen især er en egenskab hos personerne, og i hvert fald opfattes den nu som noget negativt. Ligeledes blev det i de tidligere anmeldelser anset for positivt, at Hemingway opsøgte voldsomme begivenheder; nu derimod hedder det: »I sin Tid troede man, at Handlingen og det udadvendte Sind førte Befrielsen med sig. Men ogsaa det har vist sig at være forkert. Og det er Hemingways store Indsats, at han har afsløret denne Tragedie for os.« Det er sider af sin egen livsanskuelse fra 1920'erne, Tom Kristensen her gør op med. Den ændrede holdning skal formentlig ses på baggrund af den forværrede politiske situation i Europa og af hans egen nye tilnærmelse til kristendommen. I forbindelse hermed ses Hemingway ikke længere som eksponent for efterkrigstidens ånd, men som en kritisk iagttager af den.

Også anmeldelsen af *The fifth Column and the first forty-nine Stories* (febr. 1939)<sup>65</sup> rummer et – denne gang indirekte – brud med jagten efter de voldsomme begivenheder. Om skuespillet *The fifth Column* skriver Tom Kristensen: »Den sidste Scene, som er et Opgør med Hemingways eget Liv, hans Jagen efter de store Oplevelser, svækker Skuespillets dramatiske Virkning; men læser man det som en Short-Story, kunde det tyde paa, at Hemingway stod over for sit Livs største Konflikt, og da hjælper hverken Nægtelsen eller Fortielsen.« »Nægtelsen« er, som det fremgår af andre passager af artiklen, nihilismen. Den krise, som Tom Kristensen forudser for Hemingway, synes da at ligne den, han selv har været igennem: opgøret med nihilismen og med troen på de voldsomme oplevelsers værdi.

Selv om også denne artikel giver en meget positiv vurdering af Hemingway, mærkes der nu forskellige forbehold. Det gælder bl.a. omtalen af den hårdkogte litteraturs stil. Og det er jo også et forbehold, når det hedder, at nok hviler hans verdensberømmelse på hans romaner – »men det er trods alt Short-Storyen, som er hans Styrke, og



som staar fast imod det vældige Stormløb, den yngste amerikanske Generation har rettet mod hans Kunst«.

Som vi skal se, var det Tom Kristensens egen – til dels også rigtige – opfattelse, at krigsudbruddet og besættelsen bevirkede et omsving i hans litterære anskuelser. Anmeldelsen af novelle-udvalget *Efter Stormen*, fra 1942,<sup>66</sup> foregiver også at udtrykke et nyt syn på Hemingway og hævder, at »vi, nu da vi er rykket ind i nye Tider, med større Ro kan se paa«, Hemingway, »som vi har beundret saa vildt, at vi nu nødvendigvis maa kritisere ham for at finde vor aandelige Balance«. I det følgende præciseres det, at det ikke er kunstneren Hemingway, der skal kritiseres, men mennesket. Og flere steder i artiklen viser det sig, at kritikken er vendt mod dyrkelsen af voldsomme begivenheder og mod en vitalitet, der er så stærk, at den ender med en følelse af tomhed. Novellen *The Snows of Kilimanjaro* kaldes en dramatisk selvdom og »viser os, hvor let man begaar Forræderi mod Livet, naar man lever det paa højeste Gear«. Denne overdrevne vitalitet kaldes »den fortabte Generations Tragedie«, og et andet sted i anmeldelsen hævdes det, at Hemingways fortællinger »har sagt os mere om Mellemkrigstidens Ungdom, om »the lost generation«, end nogen andens Prosa«.

Med andre ord: Hemingway roses, fordi han har skildret mellemkrigstidens ungdom så klart, og han dadles, fordi han selv har del i denne generations livsfølelse. Men som vi har set, er en sådan vurdering af Hemingway ikke så ny, som Tom Kristensen selv vil give det udseende af: den var forberedt i artiklerne fra trediverne.<sup>67</sup>

Efter krigen er opgøret med den hårdkogte litteratur uden aktualitet. For Tom Kristensen er Hemingway nu en klassiker, som han udtrykker sin beundring for. Men det betyder ikke, at han ikke stadig har et personligt forhold til den amerikanske digter. Fornyet læsning af Hemingway og af litteraturen om ham har givet anmelderen stikord til nye, personligt prægede, synspunkter. Således betegnes Hemingway i 1954 som »symbolsk realist«,<sup>68</sup> hvilket Tom Kristensen også, med rette, anser sig selv for at være. Og Hemingways krigsbegejstring forsøger den ældre Tom Kristensen at bagatellisere – i klar modsætning til tidligere.<sup>69</sup> Man kan også nævne, at Tom Kristensen, på et meget usikkert grundlag, postulerer en sammenhæng mellem angst og religiøsitet, særlig af katolsk art, hos Hemingway.<sup>70</sup> Og sådan



var det jo i hvert fald hos ham selv. Det er næsten som en sum af disse og flere spredte bemærkninger, at Tom Kristensen i en artikel fra 1961 foretager en mere omfattende identifikation af sig selv og Hemingway. Denne artikel vil vi behandle i vort andet kapitel.

Der er således tre faser i Tom Kristensens forhold til Hemingway. I den første, indtil 1936–37, betragtes Hemingway som den typiske repræsentant for efterkrigstidens ungdom, og der tages kun små forbehold over for hans holdning. I den anden fase, der omfatter slutningen af tredive- og krigsårene, skærpes kritikken af Hemingways standpunkt; Tom Kristensen må have følt, at han selv hurtigere end amerikaneren havde brudt med, hvad man kan kalde efterkrigstidens ånd. Hans syn på Hemingway i de første år efter befrielsen ved vi ikke noget om. Den tredje fase er 1950'erne og begyndelsen af 1960'erne, og i den digter Tom Kristensen så småt om på Hemingway, så at denne kommer i bedre overensstemmelse med hans egen livsfølelse, der efterhånden var blevet mildere og mere afdæmpet.

To ting fortjener at bemærkes: at Tom Kristensen under alle omskiftelser fastholder sin høje vurdering af *kunstneren* Hemingway – og at han ikke lader sin marxistiske opfattelse – der på de første anmeldelsers tid endnu i nogen grad var i behold – skinne igennem. Det kan være interessant at sammenligne Tom Kristensens skiftende domme over Hemingway med hans syn på William Faulkner, hvis forfatterskab er udtryk for en mere ekstrem grad af hårdkogthed. Her er forbeholdene tydeligere fra først af.

Anmeldelsen af *Doctor Martino* (nov. 1934)<sup>71</sup> hævder, at økonomisk succes er farlig for en forfatter, fordi den kan friste ham til et forceret arbejdstempo og derved få hans produktion til at virke »som standardiseret og hans litterære Ansigt som stivnet«. Og der tilføjes: »Naar man saa tilmed som Amerikaneren *William Faulkner* netop er slaaet igennem paa sit stive, ufølsomme Ansigt, sidste Mode i U.S.A., bliver Faren dobbelt saa stor. Romanerne *Sanctuary* (Det Allerhelligste) og *Light in August* (Mørk August)<sup>72</sup> var storstilede i deres Uforsonlighed og Hensynsløshed, de var skønne i deres Brutalitet; men der er den Ulempe ved Brutalitet, at den som Manér er endnu mere uudholdelig end manieret Sentimentalitet«. Tom Kristensen føler sig noget frastødt af den kulde og grusomhed, der råder i Faulkners noveller, selv om han indrømmer, at denne kulde gør dem til »artistiske

Oplevelser«. Det er ganske mærkeligt at se ham, der ellers altid be-  
tragter det artistiske som det vigtigste, sige, at »William Faulkner er  
ved at blive for dygtig«, og at man »faar Lyst til at slynge ham Ordet  
Tekniker i Hovedet«. En af novellerne – forøvrigt den, der har givet  
bogen dens titel – tilfredsstiller ham imidlertid, fordi han her finder en  
overbevisende skildring af angsten.

Året efter anmelder Tom Kristensen Faulkners nye roman, *Pylon*.<sup>73</sup>  
Han giver bogen en venlig modtagelse – men med den motivering, at  
den er blidere og mere menneskelig end de tidligere.

Men i 1939 lyder der andre toner. Tom Kristensen benytter sin  
anmeldelse af romanen *Wild Palms*<sup>74</sup> til at sige farvel til den hård-  
kogte litteratur – og han fortolker halvt om halvt bogen, som om  
Faulkner med den selv vil sige det samme farvel. Det er muligt, siges  
der i anmeldelsens indledning, at det bliver Faulkner, »der sprænger  
den haardkogte Genre i Luften, hvad den ogsaa trænger til. Den sidste  
Roman *Wild Palms* (Vilde Palmer) raser i hvert Fald af en desperat  
Længsel efter at blive indespærret i en Celle og endelig finde Fred.  
Livsdyrkelsen i vildeste Potens er ved at ende i et Haab om endelig,  
endelig at komme i Fængsel«. Disse tanker bygger på det forhold, at  
Harry, den mandlige hovedperson i bogens kærlighedshistorie, kom-  
mer i fængsel og ikke vil ud igen. Hvilket kommenteres således: »Den  
store Lidenskab vil til Ro, til Ro og erindre. Den moderne Roman  
maa nødvendigvis længes mod sit Fængsel.« Harry identificeres med  
Faulkner, som igen til en vis grad identificeres med Tom Kristensen.  
*Han* har selv forlængst opgivet den hektiske livsdyrkelse og prøvet at  
finde ro, først i marxismen, senere i kristendommen. Det er den sam-  
me krise, han nu mener, at Faulkner, »den mest desperate af alle de  
moderne Livsdyrkere«, står overfor.

Endnu en passage må vi mærke os, fordi den kan belyse nogle  
væsentlige bemærkninger i en senere artikel om Faulkner. *Wild Palms*  
har efter anmelderens mening »en Livsmoral, som man ikke skulde  
vente sig af en haardkogt Roman. Kærlighed og Lidelse er det samme,  
hedder det romantisk, og Værdien af et Menneskes Kærlighed er  
Summen af, hvad det har maattet betale for den, og hver Gang man er  
kommet billigt til Kærligheden, har man snydt sig til den«.

Både i Tom Kristensens Hemingway-artikler og i hans Faulk-  
ner-artikler er der en afbrydelse fra 1942 til ca. 1950. En forkla-

ring findes for Faulkners vedkommende i en artikel fra 1957, hvor Tom Kristensen fortæller, at digteren i 1945 var totalt glemt i U.S.A., og at læserne stod helt desorienterede over for ham – hvorefter hans ry igen steg, kulminerende med tildelingen af nobelprisen i 1950.<sup>75</sup> Sandsynligvis har den lange pause dog en mere generel forklaring. En anmeldelse af en tredje hårdkogt forfatter, fra oktober 1947, peger i denne retning. Det drejer sig om den danske oversættelse af Erskine Caldwell's *A House in the Uplands*.<sup>76</sup> Anmelderen siger her indledningsvis, at »der er ingen Bog, der tydeligere viser den haardkogte Romans Skæbne. Den er egnet til Analyse«. Referatet af romanen, der er holdt i en besk ironisk tone, viser derefter, at den helt igennem benytter sig af de billigste virkemidler.

I den sidste fase af Tom Kristensens Faulkner-kritik (en række artikler fra årene 1951–66) træder et nyt syn frem. Det er klarest udtrykt i disse ord fra 1959: »Dog – hvor vi i trediveerne syntes, at Hemingway var haardkogt, hvad han nu ikke er, syntes vi, at Faulkner var bundfrossen, hvad han nu heller ikke er.«<sup>77</sup> Det er i den samme artikel, han vender tilbage til *Wild Palms*. Som vi så, læste han den i 1939 først og fremmest som et udtryk for, at den hårdkogte litteratur var ved at løbe linen ud, og nævnte blot en passant dens romantisk-idealistiske livsmoral. Helt anderledes tyve år senere! Nu lægges hele vægten på denne idealisme: »Da William Faulkner's roman »Vilde palmer« udkom i 1939, vakte den ikke saa stor opsigt som saa mange andre af hans romaner; men man begyndte at ane, at man havde misforstaaet denne amerikanske digter og oversat hans sælsomme idealisme.« Tendensen i artiklerne er nu bestandig at fremhæve Faulkners menneskelighed, undertiden endog hans humor.<sup>78</sup> I anmeldelsen af *The Town* fra 1957 siger Tom Kristensen, at denne roman »er lagt i munden paa tre personer, som Faulkner holder af. Hans mennesker er nemlig ikke uden sjæl, saadan som André Gide paastod; men hvem har ikke taget fejl af den »bundfrosne« Faulkner?»<sup>79</sup> –

I 1934 giver Tom Kristensen en helt overvejende positiv vurdering både af Hemingway og af Faulkner. Dog findes der allerede nu klare forbehold over for den nihilistiske dyrkelse af vold og voldsomme begivenheder. Det ligger i sagens natur, at disse forbehold er stærkest,



hvor det gælder Faulkner. Ligeledes er det en selvfølge, at Hemingway i højere grad end denne opfattes som den typiske repræsentant for efterkrigstidens generation. I de sidste år af trediverne styrkes Tom Kristensens skepsis over for de to digteres livsholdning. De to artikler om Hemingway og Faulkner fra henholdsvis februar og april 1939 har ganske samme karakter. Ved at identificere de to digtere med personer i deres nyeste værker, skuespillet *The fifth Column* og romanen *Wild Palms*, kan Tom Kristensen give det udseende af, at de begge står midt i et opgør med den hårdkogte litteratur og dens dyrkelse af de voldsomme oplevelser. Årene umiddelbart før og efter krigens afslutning synes at betegne nulpunktet i hans vurdering af hele denne litterære retning. Efter 1951 kommer der igen en mere positiv opfattelse af de to digtere, som kritikeren nu tildeler blidere og mere humane træk. De er blevet klassikere. Ordet bruges ikke om nogen af de to. Men en anmeldelse fra 1960 af en ny udgave af den danske oversættelse af Caldwell's *Trouble in July* har overskriften »Klassiker Erskine Caldwell« og slutter med disse ord: »Denne roman har i hvert fald overlevet den hårdkogte periode og er blevet klassiker.«<sup>80</sup> Det er utvivlsomt en lignende opfattelse, Tom Kristensen er nået frem til med hensyn til Hemingway og Faulkner.

Det billede, der her har tegnet sig, kan uddybes gennem undersøgelser af Tom Kristensens forhold til andre amerikanske og engelske forfattere. Hverken i artiklen om O'Flaherty eller i tredivernes anmeldelser af Hemingway og Faulkner siges der noget præcist om, hvad der skal sættes i stedet for efterkrigstidens ånd med dens artisme og nihilisme, dens dyrkelse af voldsomme oplevelser.

Andre artikler giver imidlertid et svar på dette spørgsmål. I en anmeldelse af Somerset Maugham (1931) hævdes det, at denne forfatter ikke når ned til »de Lag, hvor en ny Moral kan blive til«, men »nøjes med at konstatere, at den gamle, den victorianske Moral smuldrer«.<sup>81</sup> Endnu mere utvetydig er anmeldelsen af Ludwig Levi-sohns *An Altar in the Fields* (1934). Anmelderen begynder her med at fastslå, at reaktionen mod »Tyvernes Fordomsfrihed og Primitivisme« er ved at sætte ind. Det skyldes, at der har været »et overvældende Antal menneskelige Fallitter« i efterkrigsgenerationen. Ganske vist vil hans hjerte altid »være hos disse grænseløse jævnaldrende; men



grænseløs Moral kan nu en Gang ikke være Moral, da Moral er det samme som at sætte Grænser«. Det er de mange fallitter, der gør en ny moral nødvendig.<sup>82</sup>

Det er klart, at den nye moral, Tom Kristensen ønsker, har noget med marxismen at gøre. I foredraget *Kunst, Økonomi, Politik* (1932) kræver han både en ny moral og en ny politisk (marxistisk) holdning. Men det er lige så klart, at hans nyvundne marxistiske overbevisning ikke uden videre forsynede ham med et anvendeligt moralbegreb. I en artikel om den norske forfatter Niels Christian Brøgger – ligesom Levisohn-anmeldelsen fra 1934 – spørger han: »hvordan i Alverden skal det lykkes at bygge en Moral paa subjektivt Grundlag, end sige saa en ny Moral? Det kunde være morsomt, om Brøgger kunde svare os paa dette. Det er dér, nogle af os lider under Fødselsvéeer«.<sup>83</sup>

I de første år af 1930'erne viser Tom Kristensen flere gange en utilsløret sympati for den marxistiske tendens i bøger, han skriver om. Det gælder f.eks. anmeldelserne af de danske oversættelser af John Dos Passos' romaner *The 42nd Parallel* (1931) og *1919* (1934).<sup>84</sup> Samtidig lægges der dog stor vægt på bøgernes kunstneriske kvalitet.<sup>85</sup>

I forbindelse med de spørgsmål, vi her har drøftet, kan det være af interesse at følge udviklingen i Tom Kristensens syn på Aldous Huxley.

Anmeldelsen (1932) af den danske oversættelse af *Brave New World* betegner bogen som reaktionær, fordi den udtrykker angst for, »at der skal komme for meget Orden i Tingene«. Det er klart, at det er et marxistisk synspunkt, der ligger bag.<sup>86</sup> En anmeldelse, fra samme år, af den norske oversættelse af *Point Counter Point* rummer ikke politiske synspunkter og kan flygtigt set forekomme helt objektiv. Dog bør man mærke sig følgende passage: »den er bevidst kontrapunktisk komponeret, forrige Generation mod vor Generation, Videnskab mod Religion, Lidenskab mod Ægteskab o.s.v., o.s.v., alle vor moderne Kulturopløsnings rige Kontraster sat op imod hinanden for til Slut efter Mord og Selvmord og Død at tone ud i et Evangelium, som maaske i sig selv indeholder et saa ironisk Kontrapunkt, at man daarlig tør paadutte Forfatteren det«.<sup>87</sup> Her er kimen til Tom Kristensens reaktion mod Huxleys relativisme. Nogle bemærkninger fra 1934 i anledning af den danske oversættelse af *Beyond the Mexique Bay* ligger i virkeligheden på samme linje. Huxley, hedder det, » har

mere end ni og halvfems Meninger om Dagen, hvad der er Rekorden i Danmark, og havde han ikke tilfældigvis været Kunstner, kunde han altid have skaffet sig et Verdensnavn som tænkende Journalist«. <sup>88</sup>

Denne synsmåde får sit kraftigste udtryk i artiklen »Portræt af Aldous Huxley« fra 1935, <sup>89</sup> der er foranlediget af Alexander Hendersons bog om Huxley. Tom Kristensen har nu skærpet sit syn bl.a. på *Point Counter Point*; om den skriver han: »naar en Forfatter komponerer udprægede Meninger sammen til en Symfoni, viser han saa ikke Angst for skærende Konsekvens og Mangel paa Mod og løber sin Vej fra det hele! (. . .) Er det saa ikke en frygtssom lille Mand, der som sidste Udvej har fundet paa det geniale, at Meninger stillet kontrapunktisk op neutraliserer al Strid til Velklang? Dette maa (synes jeg) være Konsekvensen«. At det virkelig er Tom Kristensens personlige mening, bekræftes af en tilføjelse om, at Henderson ikke selv drager denne konklusion, men blot giver læseren hele bevismaterialet i hænde. Andre udtalelser i artiklen ligger på linje med de citerede: »At være myriadesindet som Shakespeare er en Styrke. At ville leve sit Væsens Muligheder til Bunds kan være Dumdristighed. At kunne skifte Standpunkter kan være Ironi og Alvidenhed; men det kan ogsaa være Mangel paa Mod, for der skal Mod til at blive staaende paa samme Standpunkt. Men den største Svaghed ved Aldous Huxley er, at han har alt for let ved at lave Meninger – i den Retning er han Idealet af en Journalist – og alt for svært ved at have en Mening med alle disse Meninger«.

Der er grund til at standse op et øjeblik her. Hos de hårdkogte forfattere kritiserede Tom Kristensen jagten efter voldsomme oplevelser. Det var en svaghed, han selv havde haft i tyverne. Hos Huxley kritiserer han relativismen og skildrer ham som en journalist »mellem meninger«. *Hærværk* viser, at han i tyverne selv havde følt sig som en sådan – og med stort ubehag. <sup>90</sup> Det er muligt, at grundlaget for kritikken også her delvis er Tom Kristensens egen marxistiske overbevisning.

Men året efter anmelder han den danske oversættelse af *Eyeless in Gaza*, <sup>91</sup> der – med hans egne ord – er udtryk for Huxleys overgang til »en mystisk, kristelig farvet Pacifisme«. Læsningen af denne roman vil efter hans mening være en gribende oplevelse for enhver intellektuel, »for hvem af os føler os [sic] ikke klemmt imellem Kommunisme og

Fascisme som mellem to Skjolde, smerteligt klempt fast«. Overgangen til pacifismen, siger anmelderen, er en kunstnerisk værdi, fordi den betyder, at der er kommet varme i Huxleys fiskeblod. Og hele tonen i omtalen af ham er ændret. Den tidligere blanding af irritation og kølig beundring er afløst af en umiskendelig hjertelighed: »Aldous Huxley er nu noget, der er langt større, langt vægtigere end at være Satiriker, nej menneskeligt, menneskeligt, menneskeligt. Lad være, at Aldous Huxley har indtaget et positivt, politisk Standpunkt, som kun kan gøre ham til Grin, han er blevet Menneskedigter af det, større end nogen-sinde, følsom, ærlig; varm, ja, næsten god i dette Ords kristne Betydning«.

Det interessante ved denne artikel er, at det ikke er Huxley alene, der har forandret sig. Det har Tom Kristensen også selv. Bag de citerede passager ligger hans afstandtagen fra socialismen og hans tilnærmelse til kristendommen.

Anmeldelsen af den danske oversættelse af *Point Counter Point* (1937)<sup>92</sup> er tydeligt nok skrevet i en helt anden sindsstemning, på én gang mere nøgtern og mere pessimistisk. *Point Counter Point* og *Eyeless in Gaza* giver tilsammen »et tragisk Billede af en af vor Samtids fineste Hjerner i Nød«. Belysningen af de to romaner hver for sig er ændret. *Point Counter Point* hævdes at være »Kulminationen i hans intellektuelle Artisme. I den tror han endnu paa, at han kan opfatte vor Tid med dens voldsomme Modsætninger som Musik, som en Symfoni (. . .) Og da han i denne Roman endnu er saa helt Artist, er det ikke til at undres over, at han i den fejrer sin største Triumf som Menneskeskildrer«. *Eyeless in Gaza* »er derimod Sammenbruddet. I den søger han efter et fast Standpunkt og kaster sig i sin Forpinthed i Armene paa Pacifismen«. Modsat artiklen fra det foregående år opfatter Tom Kristensen nu overgangen til pacifismen som et brud med artismen og et tab i artistisk henseende. Bruddet var nødvendigt, men den fundne løsning omtales uden tro eller hjertelighed.

Man skal dog nok ikke forstå dette sådan, at der sker en udvikling i Tom Kristensens opfattelse fra 1936 til 1937. Det væsentlige er, at han uforandret har set det som en nødvendighed at bryde med artismen og relativismen og sætte noget andet i stedet. Prisen, der måtte betales, og værdien eller holdbarheden af den nye anskuelse har han derimod kunnet bedømme forskelligt, afhængigt af skiftende stemnin-

ger.

Huxleys intellektualisme havde mere end en gang irriteret Tom Kristensen.<sup>93</sup> Det er ikke overraskende, at hans mere udprægede humanistiske holdning i efterkrigsårene også her fremkaldte en ændring. I en artikel fra 1952 siger han, at han nu synes langt bedre om *Crome Yellow* end for tyve år siden, og at den har givet ham lyst til at repetere alle Huxleys værker: »Der er nu megen aandfuld glæde at hente hos ham.«<sup>94</sup>

Vi har nu undersøgt Tom Kristensens forhold til en række af mellemkrigstidens angelsachsiske forfattere. De vigtigste konklusioner er følgende: han havde en stærk følelse af samtidighed, af generationsfællesskab med disse forfattere. Men samtidig krævede han af dem et opgør med tyvernes æsteticisme, relativisme og dyrkelse af voldsomme oplevelser. Dette opgør skulle føre frem til en fast livsanskuelse, der igen kunne være grundlag for en ny moral. Den livsanskuelse, han tænkte på, var i første halvdel af trediverne mest marxismen, i anden halvdel mest kristendommen. Artikler om andre forfattere end de her omtalte bekræfter de resultater, vi er nået frem til.<sup>95</sup>

Ønsket om et opgør med tyvernes ånd er det samme i 1931 og i 1939. Men tonen ændres. I begyndelsen af trediverne er det et konstant, usentimentalt krav om en ny moral, grundet på en marxistisk overbevisning. Ved årtiets slutning finder man en følsom, bevæget stemning, anger over generationens og ikke mindst over hans egen forspildte ungdom. Det klareste eksempel på dette er anmeldelsen af den danske oversættelse af Negley Farsons roman *Story of a Lake*, hvori det bl.a. hedder: »Men inderst inde er der en Menneskelighed, en Ømhed, som virker saa stærkt, at man efter Læsningen holder mere af Farson end før. Saadan er vi kyniske Banditer fra Tyverne, fra det moralsk opløste Aarti! Saadan har vi allesammen sjasket med vort Liv! Og nu sidder vi tilbage og tænker, hvad har vi gjort med de kostbare Aar, som var vor Ungdom – vor arme Ungdom.« *Story of a Lake* er »Bogen om, hvor trist det er at leve Livet for stærkt, den Dødssynd, som hele Tyvernes Generation har begaaet«.<sup>96</sup>

Tom Kristensen følte selv, at krigsudbruddet i september 1939 bevirkede et kraftigt omsving i hans livsholdning og især i hans litterære



synspunkter. Herom skriver han i en artikel kun tre uger efter krigens begyndelse: »Paa saa kort et Tidsrum som tre Uger kan der ske saa meget, at Livsanskuelse og kunstneriske Synspunkter totalt forandres. I bedste Fald, naar man stædigt forsøger at følge en Linje, man mener at have afstukket én Gang for alle, mærker man, at der er sket en Forrykning. Man har faaet en Skævhed i Blikket. Man er ikke helt sikker paa sin Dom. Det, som man troede var helt op i Tiden, var helt aktuelt, er af voldsomme Begivenheder skubbet et saa stort Spand af Tid tilbage, at det tager sig historisk ud. Man maa revidere.« Og denne revision skal især finde sted på det litterære område. De bøger, man har læst i august, må man genlæse nu i september og se, om man kan sætte dem ind i den nye sammenhæng, der er opstået. Litteraturen fra mellemkrigstiden – Tom Kristensen bruger her ordet for første gang – er ved at virke passé: »Litterære Skikkelser, hvis Skæbner var saa eventyrlige, at man med største Sindsro vilde have kaldt dem moderne for blot et Par Dage siden, er maaske i Dag blevet udpræget typiske for en svunden Tid, belastet med alle de iøjnefaldende Fejl, som vi i Morgen vil sige tilhørte den forrige Generation.«<sup>97</sup>

I krigsårene forskydes tyngdepunktet i Tom Kristensens anmeldervirksomhed. Danske bøger trænger sig frem på de udenlandskes bekostning. Forklaringen herpå kunne dog tænkes at være af rent praktisk art: under krigen blev det naturligvis vanskeligere at opretholde de litterære forbindelser med udlandet. Om det forholder sig sådan, er en af de ting, vi i det følgende skal undersøge.

Når man vil finde frem til arten af omsvinget i Tom Kristensens litterære anskuelser, kan man passende tage sit udgangspunkt i to artikler fra maj 1940 med fællestitlen »Bøgerne vi søger tilbage til«.<sup>98</sup>

Grundtanken i den første artikel ligger i disse ord: »Det er ikke saa meget Tankerne, vi i Øjeblikket har Brug for. De fleste af dem ligger ynkeligt i Ruiner. Men det er Karakterer, saadan som de har udformet sig i Bøger«. Og de forfattere, der er tale om, er »ikke vore Jævnaldrende, der har været gennemdirret alt for stærkt af de senere Tiders Angst, men de noget ældre, som har faaet Lov til at bygge deres Skikkelse, deres Produktion, deres Karakter færdig«. Det er digterne fra århundredets begyndelse, bl.a. Pontoppidan, Ludvig Holstein, Johs. V. Jensen, Jakob Knudsen. I tyverne og begyndelsen af trediveerne, siger Tom Kristensen, var det moderne at anse Pontoppidan for

kedelig, men nu er han »kommet til at staa for os som Personliggørelsen af den Egenskab, vi Danske alle stræber mod at bevare: vor Besindighed«. Det er nemt at påvise, at det er Tom Kristensens eget syn på Pontoppidan, der har ændret sig på denne måde.<sup>99</sup> Johs. V. Jensen har i kraft af darwinismen, »som maaske er en forrygende Illusion«, udviklet sig til en »Lysskikkelse«, Holstein har »udformet sin Karakter til en Harmoni«, og Jakob Knudsens Luther-roman »kan give os det rette Stød fremad i vor Karakter, gennem den vaandefulde Angst til det sejrende Mod«.

Der er ikke noget direkte nationalt budskab i denne artikel, men det betragtes simpelt hen som en selvfølge, at det er i den danske litteratur, man skal søge disse karakterer, der kan være forbilleder.

Denne første artikel er klar i sin tankegang, hvilket man ikke helt kan sige om den anden, som desuden står i en vis modsætning til den første. I den første hævdes det, som vi har set, at Tom Kristensens jævnaldrende er for angstprægede til i øjeblikket at være den rigtige læsning. I den anden er det netop sin egen generations bøger, han søger tilbage til, og han betegner det som forkert at tro, »at al den Aand, som er af Mellemkrigstidens Aand, er af det daarlige og maa forkastes«. Det ville være forkert nu at begynde helt forfra, siger Tom Kristensen – men samtidig siger han, at dette var, hvad man forsøgte i tyverne og trediverne! Man forstår kun artiklen, hvis man gør sig klart, at kritikeren her – uden at sige det tydeligt til læseren – opererer med to helt forskellige begreber om mellemkrigstidens ånd.

Det negative er bl.a. netop den »altomspændende Nihilisme«, trangten til at vrage alt det gamle og begynde på bar bund, og det er den »ansvarsløse Vitalisme«, der var karakteristisk for de nye lyrikere omkring 1920, først og fremmest Bønnelycke. Det positive er, at der er »en Tradition at bygge paa, den Tradition, som er Udtryk for den danske Karakters Egenart«. Tom Kristensen kalder det selv et vagt begreb, og det bliver heller ikke helt klart, hvad han mener. Men det er tydeligt, at traditionsbevidsthed nu regnes for noget værdifuldt. Om de nævnte lyrikere hedder det, at de »alle til Trods for deres Løsslupenhed var stærkere knyttet til dansk Tradition, end nogle af dem troede«, og det understreges særlig, at Otto Gelsted, »som aldeles ikke var den ringeste, fandt Danskhed frem i sine Strofer, han var den, der ærligst stillede sig i Geled med Forgængerne«. Her følger så, helt

naturligt, en stærk fremhævelse af Jacob Paludan: »Han indtog med Selvfølgelighed Henrik Pontoppidans Plads og sagde Nej og atter Nej. Nej til Amerikanismen og al dens Standardisering af baade Mennesker og Biler. Nej til Vitalisme.« Det hævdes, at Paludan i kraft af denne kritiske holdning nu er mere aktuel og betydningsfuld end nogen sinde.<sup>100</sup>

Artiklen betegner sluttelig 1930'ernes litteratur som en indirekte kamp mellem »den lille Mands Anskuelser« (den social-realistiske retning) og »den heroiske Anskuelse« (Karen Blixen, Nis Petersen, Kaj Munk). Det synes da, som om den danske tradition fra mellemkrigstiden, der skal bygges videre på, indbefatter både Jacob Paludans kritiske holdning fra 1920'erne og modsætningen mellem de to tendenser i 1930'erne. Og så må man i sandhed give Tom Kristensen ret i, at det er et vagt begreb!

– Taget under ét giver de to artikler imidlertid klar besked om, hvad det er, han nu ønsker af litteraturen: 1. mennesker, der har formet deres sind til karakterer. 2. traditionsbevidsthed. 3. sans for det nationalt danske.

Af disse tre ønsker er de to nye. Det første kan i nogen grad spores i Tom Kristensens artikler fra 1930'erne – det er jo bl.a. det, der ligger bag hans kritik af en del af tidens angelsachsiske litteratur; det bliver imidlertid nu mere præcist og tydeligere udtalt. Den karakterstyrke, det nu drejer sig om, har noget at gøre med den nye moral, Tom Kristensen talte om i 1930'erne. Der er blot den forskel, at han ikke længere vil søge grundlaget for denne moral i et eller andet ideologisk system – men på individuel basis, i det, som han nu kalder selvopdragelse.

I det følgende skal vi undersøge, i hvilket omfang disse tre synspunkter genfindes i Tom Kristensens andre kritiske artikler fra krigsårene.

Vi har allerede set Tom Kristensen i december 1939 tale om »den strengeste Form for Selvtugt«. Og vi har set, at Henrik Pontoppidan i en artikel fra april 1940 betegnes som »den stærkeste Karakter i moderne dansk Litteratur«, og at hans selvbiografi ses som et vidnesbyrd om »Selvopdragelse, Hærdelse til en rank og oprejst Karakter«.<sup>101</sup> Et meget interessant dokument i denne forbindelse er kronikken til Johs. V. Jensens 70 års fødselsdag i januar 1943.<sup>102</sup> Tom Kri-



stensen beskæftiger sig her særlig med skellet mellem den unge Johs. V. Jensen (før 1906), »der maaske dybere end nogen af sine Samtidige har oplevet den moderne Splittelse« – og den modne og ældre digter, »Friluftsmanden, Danskeren, og vi kan godt sige Moralisten, der paa en goethesk Maade prøvede paa at bygge en sund og aktiv Karakter op og en sammenhængende Verdensanskuelse«. Det fremgår nu klart af artiklen, at Tom Kristensen tidligere har foretrukket den unge Johs. V. Jensen, der var »en Forløber for Efterkrigstidens Generation, som staar i en ufattelig dyb Taknemmelighedsgæld til ham«. Selv betragter han Johs. V. Jensens bøger før 1906 som »et af sin Ungdoms stærkeste Indtryk« og understreger også sin personlige taknemmelighed. Endelig siges det direkte, at det var *Danskere* og *Einar Elkær*, »som kom til at virke stærkest paa Efterkrigstidens Generation«. Nu derimod foretrækker Tom Kristensen den senere Johs. V. Jensen. Kronikken slutter: »At han saa udholdende har arbejdet med samme Tanke [om udviklingen fra »Gru til Glæde«], samtidig med at han har bygget sin Karakter op, saa at Mindet om Tvivlesygen er blevet fjernt, og Indtrykket af hans Personlighed nærmest er blevet Harmoni, gør ham til en af de Store i Landet, en af vore faa Lærere, ligesom Goethe har været os en Lærer.«<sup>103</sup>

I august 1942 taler Tom Kristensen i en artikel om Seedorff om »den tradition, som er nødvendig for, at ny poesi kan blive til«,<sup>104</sup> og også i juni 1943 udtrykker han kærlighed til den danske lyriske tradition.<sup>105</sup> Traditionsbevidstheden træder også frem i en kronik med titlen »Lyrik dør aldrig i Danmark« fra februar 1945.<sup>106</sup> Her falder denne bemærkning om Thøger Larsen: »Han var med Aarene blevet blødgjort, som alle danske Lyrikere bliver det, og tvunget ind i den danske Lyrik med dens milde og stærke Tradition«. Det er givet, at Tom Kristensen med disse ord også tænker på sig selv. Ellers må man sige, at kærligheden til de kulturelle traditioner viser sig klarere efter krigen, og det er da nok så meget de europæiske som de særlig danske traditioner. Hele dette forhold vil blive behandlet i afhandlingens følgende del.

Tom Kristensens nyvakte nationalfølelse finder man udtryk for i flere artikler. I november 1940 omtales fædrelandskærligheden i Nis Petersens *Stykgods* med varm sympati.<sup>107</sup> Der slås også på de nationale strenge i anmeldelsen af Martin A. Hansens *Jonatans Rejse*



(oktober 1941), som endog rummer en hyldest til Christian X.<sup>108</sup> Og i anmeldelsen af Søren Hallars *Vers* (september 1943) roses forfatteren, fordi det er lykkedes ham så godt »at udtrykke de Stemninger, som i de sidste Aar har været raadende i det danske Folk, vor Kærlighed til vort Land og vor Beundring for vor Konge«.<sup>109</sup>

Hvad der sammenknytter traditionsbevidstheden, nationalfølelsen og sympatien for de stærke karakterer, ser vi meget klart i den begejstrede anmeldelse af Johannes Brøndsteds *Ved Kilderne. Strejftog i dansk Arkæologi og Natur* (november 1940).<sup>110</sup> Om den siger anmelderen, at »det er en Bog for alle os, der elsker dansk Natur og dansk Historie og tror paa det danske Særpræg som en positiv Styrke. Den fornyer os. Den begejstrer os«. Han citerer med varm tilslutning Brøndsteds karakteristik af det danske folks væsen, der bl.a. indbefatter »en Mildhed med dyb fast Grund«, og siger til sidst i anmeldelsen: »Vi bliver dem, vi er, fordi vore Rødder gaar saa dybt og ubrudt ned i Fortiden, fire Tusind Aar uden Spaltning.«

Det er den nationale situation og den nationale følelse, der har fremkaldt ønsket om stærke karakterer. Troen på disse afstives yderligere af forestillingen om en national tradition, der kan bygges videre på. Men samtidig er det klart, at krigen og besættelsen på en vis måde har imødekommet et behov hos Tom Kristensen, trangen til en holdning, der på én gang var præget af personlig etos og af et stort fællesskab.

Der er ingen grund til at gå i detaljer med Tom Kristensens anmeldervirksomhed efter krigen. Efter at han fra 1940 til 1945 mest havde beskæftiget sig med vor egen litteratur, genoprettes balancen mellem dansk og udenlandsk. Men han er ikke mere en foregangsmand i kritikken som i 1930'erne. Hans væsentligste indsats består i at afrunde arbejdet med de forfattere og de litterære strømninger, der allerede før 1945 havde optaget ham. Tom Kristensen har selv sagt, at 2. verdenskrig brød hans kontakter med engelsk og amerikansk litteratur, og at han ikke kunne genskabe dem.<sup>111</sup> Også en del af den nye danske litteratur, især den modernistiske, stod han tøvende overfor. Hans holdning som anmelder blev med årene mere og mere forsonlig og udglattende, præget af den altforstående milde dom. Mindre end nogen sinde var hans kritik mærket af ideologiske fordomme. Troen

på et absolut standpunkt – som aldrig havde været alt for stærk – var afløst af overbevisningen om alle meningers blot relative berettigelse. Tom Kristensen havde som kritiker altid set mere på den kunstneriske kvalitet end på ideologien; han gjorde det i efterkrigsårene i endnu højere grad end før.

## 2. De personlige og private elementer i Tom Kristensens litterære kritik

Vi har i det foregående kapitel studeret Tom Kristensens litterære smag og hans følelse af *generationsfællesskab* med mange af mellemkrigstidens forfattere. I dette kapitel vil vi undersøge en række artikler, hvori han – skjult eller åbenlyst – identificerer sig med andre forfattere, uden at generationsfællesskabet er det væsentlige. Det drejer sig følgelig her om mere specielle træk, som han ikke har vovet at fremstille som fælles for hele tidsalderen.

Denne metode spillede kun en ringe rolle i 1920'erne, og det har en naturlig forklaring. Tom Kristensen var da i fuld aktivitet som skønlitterær forfatter, og han havde derfor ikke samme behov som senere for at udtrykke sine personlige problemer i litteraturkritikkens form. Et enkelt eksempel, fra 1928, kan dog nævnes. I anmeldelsen af Johs. Jørgensens *Over de valske Mile* skriver han: »Johannes Jørgensen taler om sine økonomiske forhold og familieforhold, saa de ligesom danner en klynkende undskyldning for hans forjaskethed. Han pisker sig selv, javel, men svøben rammer ogsaa de nærmeststaaende og giver dem blodige strimer. Det er aabenbart ikke helt ufarligt at komme i nærheden af en selvtugter.«<sup>112</sup> Baggrunden for disse bemærkninger, der er skrevet samtidig med *Hærværk*, er klar. Også Tom Kristensen var i sin roman en selvtugter, og han ramte ikke alene sig selv, men tillige en række af de mennesker, der stod ham nær.

Efter 1930 får den identificerende metode langt større betydning. Det kan nu være væsentlige psykologiske problemer hos ham selv, der berøres gennem omtale af en anden digter.

Et af de interessanteste eksempler er det store essay om D. H. Lawrence, som Tom Kristensen skrev som indledning til udvalget *Kvinden som red bort og andre Noveller* (1938).<sup>113</sup> Essayet begynder

med sætningen: »Man gaar ind i en Skov, naar man gaar ind i David Herbert Lawrences Værker.« I begyndelsen er der friskt og køligt, men hurtigt forvilder man sig bort fra de banede stier, og fornemmelsen af, at der står et menneske eller dyr bag hver eneste træstamme, bliver til en besættelse. Alle træerne ligner afgudsbilleder. Denne skov er et billede på den paniske skræk, man må føle ved tanken om, at Lawrence troede på magi og animalisme og i fuldt alvor billigede menneskeofringer. »Det er Rædslen for hans Tro paa Blod og Mørke, hans Dyrkelse af Phallos som en Kraft, der er sandere i sin Stræben end selve den lyse Fornuft«. <sup>114</sup> Der er altså her en modsætning mellem det rationelle og det irrationelle, og den irrationalisme, som Lawrences værker er udtryk for, vækker rædsel.

Der er nu det interessante, at det samme billede er brugt i digtet *Neandertal i Mod den yderste Rand*. <sup>115</sup> Den vandrende i skoven bliver her af mærkelige dufte ført bort fra stierne og opdager pludselig, at han er kommet ind i en hedensk sfære. Modsætningen mellem det rationelle og det irrationelle er her stærkt understreget, og der tages – men nærmest kun på skrå – parti for det rationelle. Der er flere detail-overensstemmelser mellem de to tekster. Digtet har linjerne: »faa lokket mig bort / selv fra afsides Sti«, essayet: »hurtigt lokkes man bort fra de banede Stier«; begge steder tales der om den »lyse Fornuft«; i digtet kommer jeget til »en hedensk / Offerplads«, i essayet er der tale om »Menneskeoffer«. – Også et andet digt i *Mod den yderste Rand* har et vist slægtskab med Lawrence-essayets symbolske indledning. I *Drømmen i Frederiksberg Have* bliver træerne levende på lignende måde, men den idylliske mytologisering i dette digt giver i øvrigt en helt anden stemning.

Selv om Tom Kristensen i essayets indledning – anderledes end i *Neandertal* – tilsyneladende forholder sig rent negativt til det irrationelle, der er tale om, er afvisningen heller ikke her hans hele og fulde mening. Hvis det var så enkelt, havde han slet og ret ikke skrevet dette essay, der vidner om en stor optagethed af Lawrences værker og personlighed. Når det kommer til stykket, er han også tiltrukket af det, der vækker hans rædsel.

Skov-symbolet er hentet fra Lawrence selv, <sup>116</sup> men må tillige ses som et udslag af den naturangst, der er almindelig hos Tom Kristensen (jfr. f.eks. *Den syngende Busk*).

Når man ser nærmere på hans billede af baggrunden for Lawrences mørke, irrationelle instinktverden, viser overensstemmelsen mellem de to digtere sig at være af mere dybtgående art. Forklaringen er forholdet mellem Lawrences forældre. Hans far var vital, animalsk, brutal, moren sart, præget af åndelige og religiøse interesser. Når faren bankede moren, gjorde det et dybt indtryk på børnene, der »kom til at hade ham med en Inderlighed, der først fortog sig mange mange Aar efter. Og Følgerne blev endnu mere vidtrækkende. Drengen blev Puritaner med en indgroet Tro paa, at Kærligheden mellem Mand og Kvinde var noget urent, og den maatte han hele sit Liv kæmpe imod«. <sup>117</sup> Morens ægteskabelige skibbrud førte til et farligt, meget nært forhold mellem hende og David Herbert, »der blev Offer for denne altfor modne Fortrolighed, som saa ofte har virket erotisk nedbrydende paa Sønner af begavede Mødre. Scenerne mellem Moder og Søn, saaledes som han har skildret dem i »Sønner og Elskere«, er som Optrin mellem et Par unge Forelskede«. <sup>118</sup> Senere omtaler Tom Kristensen Lawrences ægteskab med Frieda von Richthofen, der af flere grunde blev problematisk. Kønskampen forenedes med klassekamp, idet hans kone tilhørte overklassen; Tom Kristensen mener, at »det frydede ham at bruge hendes Brevpapir og tjære hendes Adelsvaaben ud med tykke Pennestrøg«. <sup>119</sup> Desuden frygtede han, at det skulle blive en gentagelse af forholdet mellem hans forældre, og endelig var der »den sædvanlige Kamp mellem Mand og Kvinde, hvor man nok kan gaa ud fra, at hun var den mest erotisk krævende«. <sup>120</sup> Mand og kone nåede frem til en situation, der er skildret i et digt, hvorefter Tom Kristensen citerer »Slutningsverset, hvis farlige Ro man frygter, fordi man altfor godt ved, hvad der ligger bag. »Saaledes haaber jeg, jeg skal leve i Evigheden, – med mit Ansigt begravet nede mellem hendes Bryster, – med mit stille Hjærte fyldt med Tryghed, – og mine stille Hænder fyldte med hendes Bryster.« Det er den moderforpinte unge Mand, som er ved at falde til Hvile i en skæbnesvanger Forveksling« <sup>121</sup> – forvekslingen af mor og elskerinde.

Vi kender alle elementerne i dette forløb fra Tom Kristensens eget liv og fra hans skønlitterære produktion: begivenheder eller forhold i opvæksten, der lader det seksuelle fremtræde som noget urent; det meget nære forhold mellem mor og søn; foreningen af klassekamp og kønskamp; den erotisk krævende kvindes overlegenhed; sammen-



blandingen af mor og elskerinde. Man kan også se, at han gennem sine formuleringer i flere af citaterne lader forstå, at Lawrences oplevelser ikke var enestående. Der er desuden en meget personlig tone i det sidste citats ord om »Slutningsverset, hvis farlige Ro man frygter, fordi man altfor godt ved, hvad der ligger bag«. <sup>122</sup>

Der er ingen tvivl om, at det først og fremmest er Lawrences moderbinding, der har vakt Tom Kristensens interesse for ham. Hvor stærk denne interesse var, fremgår bl.a. af den omstændighed, at han i en periode tænkte på at skrive disputats om forfatteren af *Sons and Lovers*, <sup>123</sup> og endnu mere af et interview fra august 1935 om hans forhold til Lawrence. <sup>124</sup> Dette interview vil blive omtalt i afhandlingens næste del, under gennemgangen af de erotiske motiver hos Tom Kristensen.

Et andet godt eksempel er August Strindberg. Og her kan man tilmed se, hvordan den identificerende metode udvikler sig mellem Tom Kristensens hænder.

I hans første artikel om Strindberg, en anmeldelse fra 1933 af Frida Strindbergs *Strindberg och hans andra hustru*, er der endnu ingen identifikation; man mærker sig her blot denne sætning: »Som alle Bøger om August Strindberg læser man denne med en brændende Interesse.« <sup>125</sup>

En artikel i anledning af 25 års dagen for Strindbergs død (1937) giver for første gang en mere personlig fortolkning af ham. <sup>126</sup> Tom Kristensen omtaler i begyndelsen af artiklen den hyldest, Strindberg blev genstand for på sin 63 års fødselsdag, kort før han døde – og forklarer den med, at det svenske folk »sikkert inderst inde har følt, at August Strindberg var Udtryk for den europæiske Kulturs Krise, det første Efterkrigstidsmenneske, død to Aar før Verdenskrigen brød ud«. Denne påstand har ikke sandsynligheden for sig, men det er klart, at den bringer Strindberg meget nærmere til Tom Kristensen. Og artiklens idé er nu, at Strindberg, netop fordi han var en forløber for mellemkrigstiden, har fået særlig stor indflydelse på denne periodes åndsliv.

Indflydelsen mærkes især på to områder. Det første er kvindehadet: »man tør roligt paastaa, at hver eneste Skribent i det moderne Evropa og Amerika, som blot har et eneste Stenk af Mistillid til det andet, det

svage, det hvasse Køn, som blot har et eneste Stænk af Uvilje mod den gammeldags Troubadourtilbedelse af Kvinden, paa et eller andet Tidspunkt har været konfronteret med Strindberg«. Det andet – og væsentligere – er en følge af det første; det er tvivlen på personlighedens identitet: »Finere og dybere er Virkningen af den psykologiske Menneskeopfattelse, som Strindberg uvægerlig maatte komme til under denne idelige Kamp med sig selv og sit Livs Kvinder, for denne Kamp (. . .) førte hos Strindberg til en Tvivl paa Personlighedens Identitet«.

Begge disse problemer, kønskampen og identitetsproblemet, kender vi fra Tom Kristensens skønlitterære forfatterskab. Også her hænger de sammen. Dog er forholdet hos ham selv ikke, som han hævder, at det er hos Strindberg, men de erotiske disharmonier er symptomer på eller resultater af et mere alvorligt problem hos de mandlige hovedpersoner, og dette problem er netop identitetsproblemet.

På endnu et punkt er der lighed mellem artiklens emne og dens forfatter. Om Strindberg hedder det: »Han havde villet noget absolut, og han mente til Slut at have fundet noget absolut. Men hvor tit havde han ikke ment det!« Her er vi meget nær ved slutningsordene i essayet »Beundring er nødvendig«: »Det er sandt, at jeg altid i mit sind har følt trang mod det absolutte; men det er ligesaa sandt, at det absolutte altid har følt en mærkelig trang til at changere.«<sup>127</sup>

Forøvrigt giver artiklen udtryk for et væsentligt træk i den del af Tom Kristensens litteraturkritik, der bygger på en identifikation med ham selv: Strindberg »kom til at tilhøre den lille Flok Kunstnere, som Levnedsskildringer, Brevsamlinger og kritiske Studier hober sig op om, saa Efterverdenen foruroliges lige saa meget af deres Liv som af deres Kunst«. (Blandt disse nævnes desuden Nietzsche, Van Gogh og Lawrence.<sup>128</sup>) Den identificerende metode er psykologisk, og det er derfor nærmest en selvfølge, at der er lige så stor interesse for forfatteren selv som for hans værker. Nøjagtig det samme er tilfældet i det store essay om Lawrence, der kæder billedet af hans personlighed og livsskæbne sammen med en redegørelse for hans værker.

En ny artikel, til Strindbergs 90 års dag (jan. 1939),<sup>129</sup> uddyber synspunkterne fra 1937. Dens konklusion lyder sådan: »De stærkeste drifter, kærlighedshadet til kvinden og den analytiske passion, skyldte August Strindberg sin moder. I dem var han uforanderlig, hvor foran-

derlig han end var, og takket være dem blev han forløberen for vor tid.«

Hertil er der forskelligt at sige. Det må først bemærkes, at Tom Kristensen – som i 1937– hævder, at den analytiske passion, f.eks. i skuespillene og i *Inferno*, fører til tvivl på personlighedens identitet. De egentlige hovedtemaer er altså stadig kønskampen og identitetsproblemet. Det er en mærkværdig påstand, at Strindberg, netop hvad disse to forhold angår, skulle være en forløber for mellemkrigstiden. Men Tom Kristensen prøver at begrunde det med, at Strindberg med hensyn til identitetsproblemet var en forløber for Joyce, med hensyn til kærlighedshadet til kvinden for Lawrence. I øvrigt indrømmer han, at Strindbergs forhold til sin mor ikke var forelskelse som hos Lawrence, men »en oprørske aands klage over sin afhængighed«. Men hvor nær Strindberg og Lawrence i hans øjne står hinanden, ses af, at de endnu to steder i artiklen sammenstilles.

Afhængigheden af moren er et nyt træk i forhold til 1937-artiklen. Et andet er fremhævelsen af den sociale spaltning, Strindberg allerede som barn kunne føle. Begge dele giver Tom Kristensen nye identifikationsmuligheder.

I de hidtil omtalte artikler om Strindberg røber Tom Kristensen ikke direkte sit personlige forhold til den svenske digter; det kan kun opdages af den, der kender hans eget forfatterskab. Anderledes i en ny artikel ti år senere, til Strindbergs 100 års dag i 1949.<sup>130</sup> Om artiklen fra 1939 skriver han nu: »med tilfredshed tænkte jeg ved mig selv, at nu havde jeg endelig faaet Strindberg spiddet paa en knappe-naal og sat ham ind i min litteraturhistoriske sommerfuglesamling,<sup>131</sup> saa nu ville han lade mig være i fred. Oprigtig talt er der tilfælde, hvor man helst gaar i en stor bue uden om urostifteren«. Men sådan gik det ikke: »den 22. januar 1939 ligger langt tilbage i tiden, ligger maaneder før religiøse kriser, krig, besættelse, forræderi og katastrofer, og jeg skulde komme til at erfare, at August Strindberg overhovedet ikke lader sig dæmpe ned, at han stadig vedbliver at være et personligt mellemværende for den, som engang har været i hans vold«. Under krigen boede han nær Tschandala-slottet i Holte, hvor Strindberg i sin tid havde gennemlevet en vanskelig fase af sit liv,<sup>132</sup> og tænkte på, at derinde »havde en tid lang disse vulkanske, sjælelige kampe raset, der ikke engang hørte op med hans død, for de raser videre inde i os



andre«.

Og når Tom Kristensen så skal gøre nærmere rede for forholdet mellem »Strindberg og det yngre Danmark«, som artiklen hedder, er det til dels sine egne oplevelser, han nu utilsløret kommer frem med. Men de to hovedpunkter er de samme som tidligere, personlighedens manglende identitet og kærlighedshadet til kvinden. Om det første hedder det: »Det var Strindbergs bekendelsestrang, hans teori om »karakterløsheden«, saadan som han havde fremsat den i fortalen til »Frøken Julie«, <sup>133</sup> som jeg blev besat af«. Og om det andet: »En anden bestandigt gentaget teori, som greb os hos denne evigt foranderlige Proteus-skikkelse, var hans saakaldte kvindehad. (. . .) Mange af os (. . .) maatte forsøge at beskytte os mod den sandhed, der lynede ud af skuespil som »Frøken Julie«, »Bandet« og »Fadren«.« Her gør Tom Kristensen imidlertid en meget interessant tilføjelse: »At vi efterhaanden blev nogenlunde garderede mod hans ætsende dialoger, kan vi takke Freudianismen for. Den kom i rette tid. Og sikkert virker den ligesaa deflorerende som Strindberg. Men kvindehad kan Freudianismen ikke beskyldes for.« Det var jo i 1922, Tom Kristensen stiftede bekendtskab med Freud. Og det er næppe forkert at sige, at Baumanns disharmoniske forhold til det andet køn (i *Livets Arabesk* (1921)) slår ud i noget, der minder meget om det strindbergske kærlighedshad. Også Prams negative betragtninger over ægteskabet i romanens første kapitel kan opfattes som strindbergske. I *En Anden* (1923) og senere i *Hærværk* er der en psykoanalytisk inspireret erkendelse af, at årsagen til den erotiske disharmoni må søges i mandens barndom; derfor er der nu en mindre negativ vurdering af kvinden.

I de to artikler fra 1937 og 1939 var de personlige momenter i analysen skjulte; i 1949 træder de utilsløret frem. Denne forskel er typisk for Tom Kristensens benyttelse af den identificerende metode i mellemkrigstiden og i tiden efter 1945.

De to forfattere, vi indtil nu har beskæftiget os med, afgiver pragteksempler på den identificerende metode. Det er to forfattere, der står ham nær, og gennem hvilke han har kunnet gøre rede for væsentlige psykologiske problemer hos sig selv. Men identifikationen kan være af meget varierende karakter og omfang og går ikke altid på så betydningsfulde ting. Dette vil vi nu prøve at vise ved at gennemgå en række



eksempler spredt ud over Tom Kristensens litteraturkritiske produktion.

Anmeldelsen af Erich Kästners roman *Fabian* (1932)<sup>134</sup> er skrevet halvandet år efter udgivelsen af *Hærværk*, og det mærker man. Det er indlysende, at Tom Kristensen hele tiden har haft sin egen bog i tankerne, ja, at han har betragtet den tyske roman som et sidestykke til *Hærværk*. Anmeldelsen begynder med disse ord: »Nu da Ekspres-sionismen er død, takket være det gabende Svælg, der viste sig at være mellem ekstatisk Skøntale og virkelig Nødstilstand, nu da Uviljen mod al lyrisk Ansvarsløshed er vaagnet, er den tyske Litteratur blevet saglig. Den vil først og fremmest sige Sandheden, og den er kommet til at nære en næsten destruktiv Aversion mod Fantasien.« Det gælder selvfølgelig først og fremmest de kommunistiske forfattere, siger Tom Kristensen, men »ogsaa de ærligste blandt de borgerlige Forfattere har maattet vende sig mod Realiteterne«. Dette svarer netop til hans egen situation omkring udgivelsen af *Hærværk*, der inden for hans forfatterskab betegner det endelige opgør med efterkrigsårenes lyriske uansvarlighed og en åbning mod realiteternes verden.

Referatet af Kästners roman fremhæver nu en række træk hos hovedpersonen, som han har tilfælles med Ole Jastrau. *Fabian* har en universitetsgrad i litteraturhistorie, men er journalist ved et blad, hvis meninger medarbejderne langt fra deler. Senere mister han sin stilling. De menneskelige og intellektuelle værdier er blevet fjerne og uvirkelige for ham; hans erotiske oplevelser er hektiske og flygtige, men alligevel kan han et kort øjeblik møde noget af det, »som Kærlighed efter Sigende skal have haft i gamle Dage«. Og vel at mærke: han opfattes som tidstypisk: »hans Oplevelser virker som en Sonde, der føres ind i Krisetidens Berlin, alle Vegne, for at vise, hvor Sygdommen er«.

Det virker som et – berettiget – forsvar for *Hærværk*, når Tom Kristensen om *Fabian* skriver: »Nu skulde man tro, at denne Roman kun vilde efterlade et Indtryk af Raahed og Perversitet og Haabløshed; men det er det betydningsfulde ved Bogen, at det gør den absolut ikke. Det er ganske vist en fordærvet Verden, dette Krisetidens Berlin, og alle Laster og Elendigheder flourer. Men Skildringen virker som en Analyse, ikke til Opløsning af Værdier, men til Forklaring, hvorfor Værdierne maa tabe sig, svinde ud, blive til intet.« Og det er

som en fin karakteristisk af *Hærværk*, når Kästners billede af krisetidens Berlin siges at være præget ikke blot af dristighed og sikkerhed, men også af »en indtrængende Blidhed, som bliver til Smerte, til Længsel efter Moral«.

At Tom Kristensen tager *Fabian* så absolut alvorligt, viser også, hvor personligt berørt han følte sig af den. Hans anmeldelse giver ikke noget klart indtryk af, at det for en stor del er en lystig, kynisk, om end desperat satire. Han gør *Fabian* til et dybere, mere tungtvejende værk, end den er. Sandheden er dog, at Kästners bog virker som en hastigt nedfældet skitse, præget som den er af summarisk psykologi, løs komposition og et karikeret tidsbillede.

Den skjulte idé i denne anmeldelse er, at *Fabians* billede af efterkrigstidens Berlin svarer til *Hærværks* billede af efterkrigstidens København. Anmeldelsen røber noget om, hvorfor Tom Kristensen på forhånd kunne tro på sin romans chance for internationalt ry. Jastraus oplevelser havde ikke alene individuel, ikke alene københavnsk eller dansk, men europæisk betydning.<sup>135</sup>

Identifikationens indhold er altså her en bestemt situation, som er af stor betydning, både menneskeligt og litterært. I det næste eksempel, vi skal se på, består den personlige tilknytning nærmest i, at den omtalte digter har været stillet over for samme problemer som Tom Kristensen selv, men i modsætning til ham har formået at løse dem.

Det drejer sig om en anmeldelse fra 1947 af Arnulf Øverlands digtsamling *Tilbage til livet*.<sup>136</sup> Eller rettere sagt: det drejer sig om de bemærkninger, Tom Kristensen her gør om samlingens indledningsdigt, *Masken*. Det er et digt, »der forbinder hans ungdoms fortvivlelse med hans manddoms evangelium: »Bare ved å gi dig hen – vinner du ditt liv igjen!« (Disse ord har en slående lighed med et par linjer, som Tom Kristensen selv godt et år tidligere havde skrevet om Nordahl Grieg: »Ofrer vi Livet ganske, / vinder vi Livet igen«.<sup>137</sup>) Ideen i *Masken* er, at digteren ikke må være digter og drømmer alene, men også skal prøve sine kræfter som handlingsmenneske. Digteren ser på sit spejlbillede inde i ruden, og Tom Kristensen citerer de ord, som spejlbilledet, masken, retter til ham:

Tror du da, at det, du søger,  
står i bøker,

eller at du gennemskuer  
dine hemmelige fejl  
ved at stirre mot et spejl?<sup>138</sup>

Tenk, om nogen venter på dig,  
hvordan skal et budskap nå dig,  
om det kommer med en gave  
eller med en bitter plikt,  
ja, med jerntung våpenbyrde,  
mens du filer på et dikt?

Det, du dypest lenges efter,  
er å prøve dine krefter.  
Det, du føler som en fare,  
det er livets alvorslek,  
og det var dig selv, du svek  
ved å ta dig vel i vare!  
Angsten inne i ditt bryst  
er en undertvunget lyst!

Om disse linjer siger Tom Kristensen, at de rummer »hele Arnulf Øverlands gordiske problem, som Hitler huggede over, saa det blev løst«. Men det er, som vi ved, tillige et meget vigtigt problem for Tom Kristensen selv, og i hans tilfælde blev det *ikke* løst. Det stærkeste udtryk for det har han måske givet i sidste strofe af digtet ved Munch-Petersens død:

Her skal vi andre nu vandre  
gennem et Ælte af Kunst,  
blive en kedelig Gældspost  
uden Mæcenernes Gunst,  
blive en Støvhob af Gloser  
skrevet af Tvang og af Pligt,  
medens du hviler, skudt ned, skudt ned,  
dit Livs ubesindigste Digt.<sup>139</sup>

Dette er klart nok. Men der er et andet og mere skjult personligt

element i anmelderens udtalelser om *Masken*. Øverland havde arbejdet på det, siden han var 20 (altså ca. 1909), men havde bestandig måttet lægge det til side som ufuldendt, og først »nu er det efter sygdom og sanatorium og mellemkrigstid og fængsel og glorie blevet færdigt og stiger som en blaa tobaksrøg i lange og langsomme Edgar Poe'ske slyngninger, man aldrig bliver træt af at se paa (. . .) Stemningen er ensomhed som i »The Raven«.

Nu er der et digt af Tom Kristensen, hvor tobaksrøgen, der slynger sig op i rummet, også bruges som et billede i forbindelse med den digteriske virksomhed. Det er *Stilleben* i *Den sidste Lygte*, hvis anden strofe lyder: »Ingen Tobaksrøg vil slynge sig op i det tomme / og illudere som Tanker, der nu skulde komme.« Men det mærkelige er, at dette digt ligesom Øverlands har en meget lang tilblivelsestid. I *Det skabende øje* har Tom Kristensen fortalt, at han siden sine studenterdage havde drømt om at skrive et stillebensdigt, at slutningsstrofen opstod i »min hærværksperiode«, og at digtet først blev afsluttet efter i alt tyve års forløb.<sup>140</sup>

Han har altså gjort det samme som Øverland: det er lykkedes ham at fuldende et digt, der var blevet påbegyndt for meget lang tid siden. Således skulle alt være godt. Men det er det ikke. Vi har allerede set, at der *ikke* hos ham – som hos Øverland – er nogen tobaksrøg, der slynger sig op i luften: der er ingen digterisk skaben. Og det er det, *Stilleben* handler om. Manuskripterne ligger glemte på hans bord, for han ved ikke, hvad det var, han ville med dem. Der er en tilsyneladende paradoksal modsætning mellem digtets indhold og dets tilblivelses-historie. Men paradokset er vel ikke så stort endda: fuldendelsen af et enkelt digt er ikke nok til at modsige en generel følelse af kunstnerisk afmagt.

Men har denne følelse noget at gøre med kravet til kunstneren om at blive handlingsmenneske, det krav, som Øverland kunne honorere, men ikke Tom Kristensen? Det er ikke givet. Men det er dog tænkeligt, at Tom Kristensen har set Øverlands menneskelige sejr (overgangen til at blive handlingsmenneske) i forbindelse med hans kunstneriske sejr (den fortsatte produktivitet, som fuldførelsen af *Masken* kan tages som et tegn på). I hvert fald har hans egen kunstneriske afmagt i *Stilleben* en nær sammenhæng med en menneskelig afmagt; det fremgår af digtets to sidste strofer, der kommenterer de



glemte og ufærdige manuskripter således:

Ingen Fuldendelsens Glans, der alene befrier,  
selv om den kun skulde vare i fire Aartier.

Stor Ødelæggelse, Daadløshed har jeg erfaret.  
Minderne nager som Breve, jeg ej har besvaret.

*Stilleben* er, så vidt man kan forstå på Tom Kristensens egne udtalelser, afsluttet »fem aar efter »Hærværk«<sup>141</sup> altså i 1935. Øverland-artiklens ord om den blå tobaksrøgs slyngninger må således betragtes som et skjult citat af det tolv år gamle digt, han havde liggende.

Det skal ikke skjules, at det foregående er en fortolkning, en hypotese. Men kombinationen af et digts ualmindelig lange tilblivelsestid med tobaksrøgens slyngninger som symbol på den digteriske skaben forekommer at være et meget vægtigt indicium. Hertil kommer, at hele fremgangsmåden er i skønneste overensstemmelse med Tom Kristensens sædvanlige praksis som kritiker.<sup>142</sup>

Vi skal herefter se på et par eksempler, hvor det personlige moment er af mindre væsentlig art. Tom Kristensen anmeldte de mange bind af Agnes Henningsens erindringer med sympati og beundring, og flere gange farves hans forståelse af hans egne oplevelser i det københavnske åndsliv. I anmeldelsen af bd. 4, *Kærlighedssynder* (1947), skriver han: »Hun kom til at lide under den Form for københavnsk Berømmelse, som man kunde kalde Verdensberømmelse paa Strøget, en Lidelse, der næsten altid ledsages af en irriterende Pengemangel«.<sup>143</sup> Det har naturligvis været et velkendt fænomen for ham selv, og i et brev fra 1929 til Harald Bergstedt finder man disse ord: »og det er mig, som engang i min fordrukne Storhed var Hovedanmelder ved Politiken, verdensberømt paa Raadhuspladsen«, etc.<sup>144</sup> Om bd. 2, *Letsindighedens Gave*, siger han i 1943, at den er »aabenhjertig, saa at den virker som et Slag i Ansigtet paa Københavns provinsielle Sladder, dristig, fordi den nævner Hovedpersonerne ved deres rette Navne (. . .) Det bliver derfor spændende at se, om København nu er blevet saa stor en By og Danmark saa erfarent et Land, at de ikke bliver forargede over disse paa en Maade saa intime Hændelser, som Fru

Agnes Henningsen beretter fra Halvfemserne«. <sup>145</sup> Det er indlysende, at han her har haft *Hærværks* modtagelse i tankerne.

Tom Kristensens rejser fik naturligt en vis betydning for hans anmeldelser. Ikke blot anmeldte han en række rejsebøger f.eks. om Spanien og senere om Italien, men også i omtalen af skønlitterære værker skinner hans kendskab til de pågældende lokaliteter ikke sjældent igennem. Et stort eksempel er hans mange anmeldelser af Pearl S. Bucks bøger med kinesiske emner. Vi nøjes her med et lille, anmeldelsen af Thomas Dukes roman *Chez Margot* (1943), der delvis foregår i Marseille. Den giver Tom Kristensen anledning til bl.a. følgende bemærkninger: »Marseille var før Krigen den galeste By i Europa, og Thomas Duke maa kende den intimt, for Beretningen om Bobs Oplevelser i dette Sodoma er langt fra overdrevne. Kvindeslagsmaal og anden Halløj hører til Dagens Orden« – og til dette længselsfulde udbrud: »men Marseille! Han kunde have skrevet Bogen om Marseille. Velan! Ingen Drømmerier her!« <sup>146</sup>

Vi er her ikke langt fra de tilfælde, hvor anmelderen tager skridtet fra det *personlige* over i det *private* og helt utilsløret omtaler egne oplevelser, handlinger eller egenskaber. Det er næsten kun i artikler fra tiden efter 1945, at dette sker. Grunden kan være, at han selv omtales i de anmeldte værker. Det er f.eks. tilfældet i flere af Karla Frederiksens bøger. Han omtaler her – som oftere – sig selv i tredje person og med en god portion selvironi. I anmeldelsen af *Hjerteblomst* (1954) hedder det således bl.a.: »bagved lurede saadanne bavianer som Edvard Nielsen Stevns og Tom Kristensen, der begge optræder i bogen med flere af deres unoder i behold (. . .) Da jeg ved skæbnens ugunst kender Tom Kristensen ganske godt, maa jeg bemærke«, etc. <sup>147</sup> I sin anmeldelse af Jesper Ewalds *Han vender timeglasset* (1963) kommer Tom Kristensen ind på den nye, udadvendte interesse for kendsgerningerne hos ungdommen før 1914 og fortsætter: »rigtigt er det, som Jesper Ewald hævder, at denne tendens fik nogle af de unge, blandt dem Tom Kristensen, til at iføre sig en brøsig, mandfolkeagtig affektation. Når Jesper Ewald derfor karakteriserer Kristensen som en eremitkrebs, er det så sandt, så sandt«. <sup>148</sup>

Men grunden kan naturligvis også blot være kendskab til de ting, der tales om. I anmeldelsen af *Den rige fugl*, bd. 6 af Agnes Henningsens erindringer, skriver Tom Kristensen (1953): »I hvert fald virker

replikerne paa den, der har været saa heldig, at kende enkelte af modellerne, som om de virkelig var sagt, f.eks. naar Otto Rung under krigsudbrudet ironisk siger til fru Agnes Henningsen: »Nu ser endogsaa den sommerfuglelette sort på det! (. . .) Det *er* Otto Rung, netop paa den historiske dato, den 4. august 1914«. <sup>149</sup>

I de fleste af de artikler, vi hidtil har omtalt i dette kapitel, har der kun været et enkelt eller et par personlige berøringspunkter – af større eller mindre betydning – mellem anmelderen og den anmeldte. Vi vil slutte med to artikler, pudsigt nok begge fra 1961, hvori der sker en bredere og mere omfattende identifikation. I den ene af dem er identifikationen åbenlys, i den anden til dels tilsløret.

Den første af de to artikler er skrevet i anledning af Pär Lagerkvists 70 års fødselsdag. Dens tre første afsnit tager sig således ud:

Når en samtidig skal skrive om Nobelpristageren, den svenske digter *Pär Lagerkvist*, som på tirsdag fylder 70, bliver man ligefrem genert over, hvor mange oplevelser man har tilfælles med denne enestående kunstner. Født i et religiøst hjem i det underste lag af middelklassen. Trods dårlig økonomi alligevel sat i latinskole. I anden gymnasieklasse allerede ateist uden nævneværdig religiøs krise. I tredje gymnasieklasse anarkist. Lagerkvist gik med blodrød ring på fingeren, og det betød revolution. Ophold ved et universitet, der belærte en om livets meningsløshed, det tomme rum og menneskets mangel på fri vilje, så man havde de problemer at slås med hele sit liv igennem. Læsning af Nietzsche og Strindberg og det norske tidsskrift »Kunst og kultur«, der præsenterede os for Edvard Munch, Cézanne, Gauguin, van Gogh og Picasso.

Men så greb heldet ind i Pär Lagerkvists tilværelse. I 1913 kom han til Paris og lærte ved selvsyn Picassos og Braques »analytiske« og »synetiske« kubisme at kende, og denne klare oplevelse blev skyld i, at han modnedes tidligere end sine jævnaldrende i Norden. Så tidligt som 1914 kunne han udsende »Ordkunst och bildkonst«, hvor han fremlagde programmet for sin fremtidige eksperimentelle og antinaturalistiske digtning; men selv om han er ubønhørligt streng, er han ingenlunde ortodoks, hvad der fremgår af, at han fire år efter i »Teater« skriver: »Betyder inte kampen för en ny form tillika kampen för en

djupare personlig syn så bör man för guds skull undvika den».

Den første verdenskrig og dens understregning af livets meningsløshed og den angst, der udsprang af den, greb Pär Lagerkvist så stærkt, at han blev den første i Norden, der fandt udtryk for den. Allerede i 1916 udsendte han en digtsamling. Den hed simpelt hen »Ångest«.

*Ångest, ångest är min arvedel,  
min strupas sår, mitt hjärtas skri i världen.*<sup>150</sup>

Det første afsnit gengiver næsten punkt for punkt Tom Kristensens egne oplevelser, som vi kender dem fra andre kilder. Det gælder de konkrete detaljer om hjem og skolegang; det gælder den tidlige læsning af Nietzsche og Strindberg. I den danske digters tilfælde var det dog ikke selve universitetet, der gav den nævnte filosofiske belæring, men filosofikum-manuduktionen.<sup>151</sup> Tom Kristensen nævner ikke andre steder *Kunst og kultur*; for ham blev det nok snarere *Klingen*, der nogle år senere kom til at spille en lignende rolle.

Det andet afsnit giver en forklaring på, hvorfor Lagerkvist tidligere end sine jævnaldrende kunne træde frem som moderne digter. Denne forklaring er dog for enkel til at være mere end en del af sandheden. Citatet fra *Teater* antyder den ældre Tom Kristensens reservation over for ekspressionismen.

I det tredje afsnit konstaterer han hos Lagerkvist et af sine egne hovedmotiver, angsten, og fastslår, at denne også her har været foran: han har formået at give angsten et kunstnerisk udtryk længe før Tom Kristensen selv, der vel her tænker på sit eget digt *Angst* (»Asiatisk i Vælde . . .«), der er 12 år senere end *Ångest*. Det ligger i øvrigt i de tre citerede afsnit, at angsten og følelsen af meningsløshed fandtes hos Lagerkvist allerede før krigen og blot blev styrket af denne – som det også var for Tom Kristensen.

– Tre måneder senere gav kritikeren en skildring af Ernest Hemingway, ligeledes delvis formet i hans eget billede.<sup>152</sup> Men her er det naturligvis andre træk, der fremdrages. Det i denne forbindelse centrale stykke lyder således:

Som den duksedreng, han var, gik han amok i sit liv i protest mod en begivenhedsløs barndom; men som den duksedreng, han også var, var



han pertentlig med sin stil. Han ville være fejlfri. Han ville være nummer et. Hans håndskrift tyder derimod for meget på *drinks*.

Kan det også betragtes som Ernest Hemingways protest mod sin barndom, at han giftede sig så mange gange, som han gjorde? Muligvis. I hvert fald giftede han sig fire gange.

Svarende til den første sætning kan man citere nogle linjer fra *Aabenhjertige Fortielser*: »Jeg var uberegnelig og impulsiv og kunne begaa amoralske handlinger, skønt jeg ellers var en dydsiret duksedreng«. <sup>153</sup> Skribent-ambitionerne hos Tom Kristensen var meget store. <sup>154</sup> Derimod er det nemt at slå fast, at *hans* yderst sirlige skrift på ingen måde er påvirket af drinks! De sidste linjer rører ved et meget vigtigt punkt. Også Tom Kristensen har giftet sig fire gange. Og der er ingen tvivl om, at hans erotiske frigørelse – så vidt den nu i det hele taget rakte – skete i reaktion mod hans mors erotikfjendtlige holdning.

Fortolkningen af citatet om Hemingway understøttes af et andet sted i artiklen, hvor nogle af hans oplevelser direkte tillægges en mere end individuel betydning: »Er det for frækt at karakterisere ham som en duksedreng, der gik amok? Den type findes. Ja, den er ret almindelig. (. . .) Den, der husker årene før 1914, forstår godt det sind, der drev Hemingway ind i første verdenskrig.«

### 3. Tom Kristensens udvikling som kritiker

Tom Kristensen har selv hævdet, at stilen i hans anmeldelser forblev næsten uændret gennem de 40 år, han arbejdede på dette område. <sup>155</sup> Men det kan man nu ikke helt give ham ret i. Stilen forandrede sig sammen med ideologi og livsfølelse – selv om der selvfølgelig aldrig kunne blive tale om så store forskelle som f.eks. den, der er mellem *Livets Arabesk* og *En Anden*.

Stilen i Tom Kristensens anmeldelser i 1920'erne må betegnes som klar, saglig, undertiden næsten lidt tør, uden humor eller patos, men med evne til begejstring og irritation. Det svarer til anmelderens holdning i denne periode. Han giver sig ingen blottelser, ja, det er sikkert rigtigt at sige, at han bevidst bestræber sig for at undgå blottelser.

Endnu bruger han ikke litteraturkritikken som et middel til at udtrykke sin egen personlighed. At han gennemlever flere alvorlige kriser, ville ingen kunne se. Det eneste af ham, der røbes i anmeldelserne, er hans ideologi. Det ses klart nok, at han religiøst er negativ og politisk venstreorienteret i bredeste forstand. Men meninger får ikke lov til at tage magten fra den kunstneriske vurdering, der er og bliver det væsentlige. Man kan ikke lade være at synes, at det begrænsede område, han dækkede, og hvor han jo virkelig var en kender, passer godt til det ligesom lukkede præg, der er over hans anmeldervirksomhed i denne periode.

I løbet af 1930'erne undergår Tom Kristensens anmelder-stil en gradvis ændring i retning af det mere følelsesfulde, som dog aldrig når frem til at fortrænge den sagligt oplysende tone, der stadig er det vigtigste element i hans stil. Den mere følsomme tone svarer til en ændring i indholdet. Nu da hans skønlitterære produktion næsten er indstillet, udtrykker han sit jeg gennem anmeldelserne og de kritiske artikler. Men metoden har allerede nu undertiden et skær af det retrospektive over sig. De personlige problemer og oplevelser, han skriver ud fra, er ikke blot de aktuelle, men lige så ofte er det noget, der hører hjemme i hans barndom og ungdom og i tiden op til 1930. Vi har set, at Tom Kristensen i sin ekspressionistiske digtning ønskede at skjule sig bag et billede, i *Påfuglefferen* at forklæde sig kinesisk. Man kan gerne sige, at mange af artiklerne fra 1930'erne og til dels senere er hans *tredje maske* – efter *Hærværks* drastiske selvafsløring. I et essay fra 1955 bruger han udtrykket at »tage maske paa og skjule mig bag et citat«. <sup>156</sup> Det er netop, hvad han mangfoldige gange havde gjort.

At Tom Kristensen var blevet marxist, mærkes nok hist og her i hans anmeldelser især i de første år af 1930'erne. Men når man fra andre kilder ved, hvor meget denne nye overbevisning betød for ham, synes man, at den egentlig spiller en forbavsende ringe rolle i hans anmeldelser. Grunden til det er sikkert kun i ringe grad hensynet til det radikale blad og dets læsere. Den egentlige forklaring turde være, at han i sit hjerte følte det som at spolere en god anmeldelse, hvis man gjorde tendensen for tydelig. Han *nænnede* ikke at politisere sin litteraturkritik – ligesom han aldrig nænnede at ødelægge sine skønlitterære værker ved at stille dem i en bestemt sags tjeneste. Inderst inde

har også *kritikeren* Tom Kristensen næsten til stadighed følt, at kunsten var vigtigere end ideerne.

Det er af tilsvarende grunde, at hans tiltagende religiøse sympatier i anden halvdel af 1930'erne kun får så spinkle udtryk i hans anmeldelser – og det samme gælder krigsårenes nationale sympatier.

– Den tredje hovedfase i Tom Kristensens kritik er efterkrigstiden. Dens tone er først og fremmest præget af humor, selvironi, overbærenhed. Man kommer ikke uden om, at hans mere og mere altforstående og alttilgivende<sup>157</sup> holdning rummer et moment af overbærenhed over for ham selv. Man sagde, at Tom Kristensens kritik blev mildere og mildere. Og på en måde var det rigtigt. Men det var ikke hans knivskarpe sans for kunstværkets højere eller lavere kvalitet, der sløvedes. Han udtrykte sig blot i blidere vendinger om det mindre fuldkomne, og man kan ikke tro andet end, at denne overbærenhed hænger sammen med den overbærenhed, som han selv – menneskeligt, ikke kunstnerisk – kunne føle at have behov for.

Mindre end nogen sinde betyder de anmeldte bøgers ideologi noget for ham. Når han f.eks. kommer ind på Martin Andersen Nexøs kommunisme, er det ikke blot denne kommunisme, han i moderat grad protesterer imod; han smiler tillige ad Nexøs tro på, at den politiske idé er vigtigere end det artistiske; og han roser den kommunistiske digters værker af rent kunstneriske grunde.<sup>158</sup>

Nogen væsentlig fornyelse af stofområdet er der ikke tale om i efterkrigstiden. Naturligvis kommer han til at skrive om en række nye danske og udenlandske forfattere, men han har ikke længere den betydningsfulde rolle fra trediverne som formidler især af ny engelsk og amerikansk litteratur. Sin vigtigste indsats gør han nu i det fortsatte arbejde med de forfattere, der allerede tidligere hørte under hans domæne.

Tom Kristensen identificerer sig stadig med mange af de forfattere, han skriver om. Men identifikationerne har ikke længere den samme dybt alvorlige karakter som i trediverne. Det er, som om de eksistentielle problemer, det dengang drejede sig om, nu ligger bag ham eller i hvert fald ikke mere trænger sig så stærkt på. For det meste er de personlige bemærkninger i anmeldelserne nu tilbageskuende: det er ikke sin egen nutid, men sin fortid, anmelderen tænker på ved sin omtale af andres værker. I andre tilfælde går det personlige over i det

private. Og dette private er meget ofte farvet af den humor og selvironi, der som nævnt i det hele taget kommer til at spille en større og større rolle i anmeldelserne. Nu føler anmelderen ikke altid trang til at bære maske.



## VI. IDEER OG LIVSFØLELSE

Vi har tidligere citeret Tom Kristensens ord fra 1952 om, at han altid har følt trang til det absolutte, men at det absolutte altid har følt en mærkelig trang til at changere.<sup>1</sup> Hans trang til det absolutte var en trang til at finde noget, der kunne forløse ham fra den følelse af angst og uro, der formentlig var ham medfødt.<sup>2</sup> Men hver gang han havde fundet noget, viste det sig, at det alligevel ikke kunne give ham denne forløsning.

Nu er ordet absolut imidlertid ikke helt dækkende. Hvad der er tale om, er en række forskellige livsmagter, som Tom Kristensen prøver at forbinde sig med i håbet om, at de vil give ham forløsning. Det bør også understreges, at disse livsmagter selvfølgelig ikke altid følger efter hinanden som perler på en snor. Billedet er mere kompliceret. Det drejer sig i flere tilfælde om ting, som han kæmper med igennem årtier, og som der er et samspil imellem.

De forløsnings-muligheder, der har været for Tom Kristensen, vil i det følgende blive behandlet i hver sit kapitel. De fem første kapitler vil handle om: 1. krig og voldsomme begivenheder. 2. religion. 3. erotik. 4. politik. 5. klassicisme. Men der er endnu en mulighed, og den indtager en særstilling, fordi det er den eneste, Tom Kristensen har holdt fast ved gennem hele sit liv. Det sjette og sidste kapitel handler om kunsten som forløsnings-mulighed.

### 1. Krig og voldsomme begivenheder

I sin bog *Han vender timeglasset* (1963) fortæller Jesper Ewald denne anekdote om Tom Kristensen: »Atten [i virkeligheden 17] år gammel, foråret 1911, vandrede han fra 3.G ind i 2.G og proklamerede, sidende på et bord, med funklende brilleglas, at han ville være krigs-

korrespondent.' Johannes V.s gotiske ånd rumsterede i ham, og han anede det ikke. En skeptiker i 2.G havde heller ikke begreb om rækkevidden af sit svar, da han troskyldigt sagde: »Hvorfor ikke aktiv krigsdeltager, Tom?«« Hertil følger Jesper Ewald denne kommentar: »Nu, mange år senere, er det indlysende klart, at den unge Johannes V. nok higede efter slagsmål, men kun på papiret.«<sup>3</sup> Meningen må være, at det samme er tilfældet for Tom Kristensens vedkommende, at han altså kun ville opsøge krig og voldsomme begivenheder for at skrive om dem.

Dette er en interessant og skarpsindig tanke, der også har noget med sandheden at gøre, men alligevel er det nok en forenkling. Vi må her vende tilbage til det klareste udtryk for Tom Kristensens længsel efter voldsomme begivenheder, digtet *Angst*, som vi tidligere kun har betragtet som udtryk for Stefan Steffensens personlighed:

Asiatisk i Vælde er Angsten.  
Den er modnet med umodne Aar.  
Og jeg føler det dagligt i Hjertet,  
som om Fastlande dagligt forgaar.

Men min Angst maa forløses i Længsel  
og i Syner af Rædsel og Nød.  
Jeg har længtes mod Skibskatastrofer  
og mod Hærværk og pludselig Død.

Jeg har længtes mod brændende Byer  
og mod Menneskeracer paa Flugt,  
mod et Opbrud, som ramte Alverden,  
og et Jordskælv, som kaldtes Guds Tugt.

Den gigantiske angst, der er inde i digteren, søger en adækvat genstand, for at der kan blive balance mellem jeget og omverdenen. Men det, han ønsker, er *syner* af rædsel og nød, et udtryk, der må forstås som en fælles betegnelse for alle de katastrofer, der opregnes i digtets sidste halvanden strofe. Han vil altså opleve alle rædslerne som *tilskuer*, ikke som deltager.

Hvis man går tilbage til krigsfantasierne i *Aage Veeg* (citeret i II.

del, kap. 1), kan man gøre samme iagttagelse. Hærene, der bryder op, fremtræder også her som synsindtryk, oplevet af en tilskuer, ikke af en deltager. Det fremgår mest direkte af slutningen af den første fantasi: »Krigskorrespondenter sammen med Arméer, der bryder op.« Her er vi tilbage ved tanken om at blive krigskorrespondent, og der er grund til at minde om, at *Aage Veeg* efter al sandsynlighed er skrevet i 1912, året efter at Tom Kristensen kom med den af Jesper Ewald citerede udtalelse.

Man kan da foreløbig forsøgsvis konkludere: Tom Kristensen kunne, både som helt ung og senere, drømme om at opleve krig og voldsomme begivenheder. Formålet var at opnå forløsning fra den indre angst og uro ved at skabe balance mellem sjælen og omverdenen. Han ønskede at opleve rædslerne som tilskuer, ikke som deltager.

Samtidig er tanken om at *skrive* om de dramatiske oplevelser fra først af til stede. Som vi skal se, går det ret hurtigt op for Tom Kristensen, at tilskuer-oplevelserne af de voldsomme begivenheder kun giver en yderst kortvarig beroligelse, som tilmed undertiden må betales med efterfølgende dårlig samvittighed. Skrive-virksomheden, kunsten, viser sig at være et varigere og mere værdifuldt forløsnings-middel, selv om heller ikke den kan give sjælen permanent ro.

På baggrund af de glimt af Tom Kristensens krigs-tanker i 1911 og 1912, vi her har set, vil det være af interesse at undersøge hans reaktioner på 1. verdenskrig.

Digtet 1914–1924, der er skrevet i 1924,<sup>4</sup> rummer bl.a. følgende linjer:

Min Horizont var som forladt af Skæbnen;  
men bag dens øde Kedsomhed var Krig.

Usynligt blev min Skæbne til derude,  
og Krigen blev mit evige Motiv.  
Usynligt var det største i min Ungdom.  
Et Genskær og en Genlyd var mit Liv.

De betyder to ting: 1. Tom Kristensen anser på dette tidspunkt 1. verdenskrig for at være den vigtigste begivenhed i hans ungdomsliv. 2. han beklager, at han ikke selv var til stede på krigsskuepladsen. Nøj-

agtig den samme holdning kommer frem i den to år senere *En Kavalier i Spanien*, hvor krigen i Marokko leder tanken tilbage til verdenskrigen: »Krig! Krig! Det vildeste Ord fra min Ungdom! Det Ord, som har revet hele mit Sind op, fordi jeg aldrig har oplevet dets Realitet!«<sup>5</sup>

Det er Tom Kristensens opfattelse i midten af tyverne. Man bemærker, at han heller ikke nu ytrer noget ønske om at være *deltager* i krigen. I digtet omtales krigen faktisk som et synsindtryk, han er blevet snydt for, i god overensstemmelse med de tidligere citerede tekster.

Denne holdning undergår væsentlige forandringer i trediverne. Tom Kristensen identificerer sig nu uden videre med efterkrigsgenerationen af forfattere og ser bort fra, at han ikke selv har oplevet krigen. Det væsentlige er nu, at krigen har fremkaldt et bestemt sjæleligt klima. Men hans syn på dette klima er i høj grad ambivalent og mod tredivernes slutning mere og mere negativt. Det hænger sammen med forskellige forhold. Hans tro på værdien af voldsomme oplevelser bliver mindre og mindre. Desuden kunne en for positiv vurdering af krigen dårligt forenes hverken med hans marxisme i begyndelsen af trediverne eller med tilnærmelsen til kristendommen i slutningen. Endelig måtte også udsigten til en ny krig gøre en sådan vurdering endnu mere uacceptabel.

En tredje, helt ny opfattelse af 1. verdenskrigs betydning for ham selv giver Tom Kristensen i 1945, efter befrielsen, udtryk for i et radio-interview med Oluf Friis.<sup>6</sup> Det emne, de to ungdomsvenner drøfter, er ganske vist forestillingen om 1914 som et skelsættende år i dansk litteratur i det hele taget, men det fremgår klart, at Tom Kristensen i væsentlig grad tænker på sig selv. Da interviewet ikke foreligger på tryk, skal der her gøres lidt nærmere rede for dets indhold.

Digteren siger uden forbehold, at man har overdrevet 1914's betydning, og at denne overdivelse er resultatet af en senere »ubevidst omdigtning«. Han henviser til, at Danmark slet ikke var med i 1. verdenskrig, og fortsætter: »Årene mellem 1910 og 1920 var præget af en vis romantik, og efterkrigstidsdigternes store forguede forbilleder, Johs. V. Jensen, havde udviklet sig til en harmonisk darwinist, der mente at udviklingen gik fra gru til glæde, og da Seedorf og Bønnelykke og jeg debuterede, betød det kun en potensering af vitaliteten og livsdyrkelsen.« Friis mener, at man i *Fribytterdrømme* vil lede forgæ-



ves efter »krigsdigte eller konkrete spor af krigens åndelige nedslag«. Tom Kristensen giver ham ret og nævner, at *Landsknægtvisen* – der kunne se ud som et krigsdigt – er skrevet før 1914. Herefter spørger Friis, hvor det afgørende skel i litteraturens udvikling da ligger, og Tom Kristensen nævner først den russiske revolution i 1917, men tilføjer så, at den alligevel betød mere for tredivernes digtere end for tyvernes: »Nej 1920, da gullaschen og den moralske opløsning var på sit højeste, og Landmandsbanken gyngede, uden at man turde se sandheden lige i øjnene, er lige så skelsættende eller mere. I løsslupenheden og tømmermændene bagefter var Danmark med, og tyvernes bitre litteratur, som Jacob Paludan og jeg kom til at repræsentere hver på sin vis, er udtrykket for dette nye årti. Ikke vitaliteten og livsglæden satte skel, de var kun en fortsættelse, nej sortsynet og desperationen, historisk iagttaget af Paludan og lyrisk oplevet af mig udvendigt fra og indvendigt fra, de var det nye oplevet af danskere og skrevet af danskere.« Oluf Friis spørger til sidst, om det er berettiget at kalde Tom Kristensens generation årgangen, der snublede i starten. Svaret lyder: »Åh, vi får så meget ondskabsfuldt stukket i skoene.«

Det synes givet, at digteren både med den sidste bemærkning og med alle de her refererede udtalelser vil protestere mod Ernst Frandsens to år tidligere bog *Aargangen, der maatte snuble i Starten*, som jo meget stærkt understreger 1914's betydning for dansk litteratur i almindelighed og for Tom Kristensen og Jacob Paludan i særdeleshed.

I overensstemmelse med synspunkterne fra 1945 skriver Tom Kristensen i en artikel nytårsdag 1950: »Året 1914 sættes altid som et drabeligt skel mellem fortid og nutid i Danmark. Men spørgsmålet er, om det er sandt. Hvorfor ikke sætte 1917, da oktoberrevolutionen fandt sted i Rusland? Eller 1922, da Landmandsbanken krakkede«. <sup>7</sup> I 1952 hævder han, at »den indre omvurdering af alle aandelige værdier fandt jo faktisk ogsaa først sted efter første verdenskrig«. <sup>8</sup> Endelig siger han i en radioudsendelse i 1953: »Jeg følte at det nye (den polit. revolution i Rusland) måtte føre til forandring i kunsten i indhold og form, vi så det i kubisme og express. i maleriet. – For mig var den russ. revolution af større virkning end verdenskrigen.« <sup>9</sup>

– På baggrund af disse stærkt modstridende udtalelser skal vi nu prøve at undersøge, hvordan hans holdning til 1. verdenskrig var, mens den var aktuel virkelighed. Han var dengang endnu engelsk

statsborger og skulle derfor ikke forrette militærtjeneste for Danmark, hvilket jo forøvrigt ikke ville have bragt ham nærmere til krigen. Derimod kunne han naturligvis være blevet engelsk soldat og på den måde være kommet med. Men det gjorde han ikke. Muligheden heraf har han kun en gang berørt, i en fjernsynsudsendelse fra 1969, hvor han sagde: »Jeg kunne jo overhovedet slet ikke komme uden for Danmark, fordi jeg var englænder og aldeles ikke havde lyst til at komme med i krigen på engelsk side eller være fanget på tysk side, så jeg blev på Sjælland i de fire år, de var slemme.«<sup>10</sup>

Når det kom til stykket, holdt han sig altså på afstand. Hans *Interesse* for krigen synes også at have været begrænset. Naturligvis drøftede han den med sine venner,<sup>11</sup> men man må med Oluf Friis konstatere den forbavsende kendsgerning, at ikke et digt i *Fribytterdrømme* på nogen måde er præget af krigen. Det kan tilføjes, at heller ikke program-foredraget om bydigtning, der blev holdt en god måned efter krigens udbrud i 1914, viser det mindste spor af det, der var sket. Der foreligger dog ét – ikke for sikkert – vidnesbyrd om Tom Kristensens reaktion på krigsudbruddet. I Jesper Ewalds bøger *De grønne Aar* (1945) og *De rige Aar* (1947) er personen Tommy et frit portræt af ham, og om denne Tommy hedder det: »Tommy var bleg. De tyske Socialdemokrater var gaaet med til Krigen. (. . .) Han stod med knyttede Hænder, og hans blide, kære, ellers lattermilde Mund var presset sammen, som om han maatte tvinge Taarerne tilbage. En Troende var blevet forraadt«. <sup>12</sup> Men denne – politiske – reaktion har jo ikke noget som helst at gøre med fantasierne om at blive krigskorrespondent.

Vort materiale er på dette punkt særdeles beskedent. Utvivlsomt har 1. verdenskrig haft en større plads i hans tanker, end det giver indtryk af. Alligevel ser det ud til, at Tom Kristensen ikke dengang har betragtet krigen som en mulighed for forløsning fra angst og uro. Den har næppe haft eksistentiel betydning for ham. Hans udtalelser fra 1945 og senere synes da at være nærmere ved sandheden end hans udtalelser fra tyverne og trediverne.

Men hvorfor? Kan forklaringen være, at denne angst endnu ikke var udviklet til samme styrke som senere? I anden linje af »Asiatisk i Vælde . . .« siges det, at angsten er »modnet med umodne Aar«, hvilket må betyde, at den i løbet af hans ungdom havde vokset sig stærkere. Krigsfantasierne i *Aage Veeg* skal ikke give forløsning fra

angst og uro, kun fra melankoli og tomhed. Og den dyrkelse af voldsomme begivenheder, der unægtelig findes i nogle digte i *Fribytterdrømme*, har i hvert fald ikke en erkendt angst som baggrund.

Først i *Livets Arabesk* træder angsten og uroen klart frem. Det er først og fremmest hos Baumann, at denne angst findes, og det er interessant, at digteren ikke dengang erkendte sit slægtskab med ham. Han troede, at Baumann »var en bestemt kammerat jeg havde«, som han siger i et interview fra 1968, og først senere indså han, at det var ham selv!<sup>13</sup>

I denne forbindelse må citeres nogle yderst interessante udtalelser i et radiointerview fra 1962: »engang blev der en linje til i min hjerne »Jeg har længtes mod skibskatastrofer«. Så kom alt hvad jeg har længtes imod efterhånden af sig selv, og så måtte jeg have en begyndelse, jamen hvoraf kan den længsel dog opstå, som jo findes hos næsten alle mennesker, for hvorfor læser vi om ulykker, og skibskatastrofer og voldshandlinger, vi længes jo på en måde efter dem og da var det netop under min rejse til Kina, at jeg havde fundet det udtryk: »Asiatisk i vælde er angsten«, og på den måde fandt jeg ud af, at angsten var det grundlæggende for hele denne usandsynlige længsel, som ligger i menneskeheden. Sådan skal digtet også opfattes, det skal ikke være et programdigt, det er snarere noget, jeg har fundet, en almenmenneskelig sandhed, som jeg har fundet langt nede i mig selv«. <sup>14</sup>

Med andre ord: det var først efter *Livets Arabesk* og efter rejsen til Kina, at Tom Kristensen erkendte angsten som en væsentlig drivkraft hos sig selv. (Digtet »Asiatisk i Vælde . . .« er, som vi har set, fra 1923.) Der skulle således kunne opstilles tre faser: en første, hvor længslen, bl.a. efter krig og voldsomme begivenheder, endnu ikke blev sat i forbindelse med angst, fordi angsten var uerkendt (*Aage Veeq; Fribytterdrømme*); en anden, hvor denne forbindelse blev knyttet, men uden at det blev erkendt som et personligt problem; en tredje, hvor sammenhængen mellem angst og længsel efter voldsomme begivenheder endelig *bliver* erkendt som et personligt problem.

Men det må dog være sandsynligt, at der her ikke blot er tale om en gradvis større erkendelse. Man må tro, at selve angsten efterhånden er blevet stærkere, og at erkendelsen derfor til sidst er brudt igennem. Måske er det da sådan, at angsten omkring 1. verdenskrigs udbrud



endnu kun har været latent.

Her ligger formodentlig noget af forklaringen på, at den russiske revolution og dens udløbere i Tyskland talte mere til Tom Kristensens fantasi end verdenskrigen.

Men hvordan er Baumanns forhold til revolutionen? Det er åbenlyst, at det er en tilskuers, ikke en deltagers rolle, han spiller. At det kunne være anderledes, falder ham vel egentlig ikke ind. Under gennemgangen af *Livets Arabesk* har vi citeret de relevante passager og skal her blot fremdrage et par hovedpunkter. Baumann siger, at han må have det tomme rum fyldt »med Revolution, med Begivenheder, der filmer forbi mig og får mig til at glemme for et Nu«. <sup>15</sup> Senere, da revolutionen er begyndt, føler han sig et øjeblik rolig, fordi han var »blot et Optagerapparat for Begivenheder, han var et Sansebundt, som dirrede. Livet filmede forbi ham som et Landskab«. Men han indser, at denne ro ikke varer længere end de dramatiske begivenheder selv. <sup>16</sup>

Tydeligere kan det næsten ikke siges, at Baumann – som Aage Veeg og som jeget i *Angst* – i forhold til de dramatiske begivenheder helt og fuldt er *tilskuer*. Som i de andre tekster opleves begivenhederne som *synsindtryk*. Endelig skal det gentages, at både det sidst citerede sted og *Livets Arabesk* som helhed viser, at der ikke er nogen tro på en varig forløsende virkning af de voldsomme oplevelser.

*Ulykken* bygger som tidligere nævnt på optegnelser fra selve katastrofenatten, 1. nov. 1919, og dens tilblivelse går altså tilbage til den tid, da Tom Kristensen arbejdede på *Livets Arabesk*. Vi finder da også her træk, som er beslægtede med romanen: de voldsomme begivenheder opleves som *synsindtryk* af en iagttager, og den ro, disse indtryk giver ham, er ikke varig. På ganske samme måde forholder det sig med tyrefægtningen i Barcelona, oplevet i 1925 og skildret i *En Kavalier i Spanien* i 1926.

Troen på den forløsende virkning af krig og voldsomme begivenheder har aldrig været hel og stærk hos Tom Kristensen. Men det er en mulighed, som han har beskæftiget sig med og følt sig tiltrukket af, nok især i årene 1919–26. Efter 1926 forsvinder dette tema næsten som aktuel virkelighed. Digtet »Asiatisk i Vælde . . .« er givet til Steffensen, der kun i ringe grad er en selvbiografisk person og i hvert fald mere ligner den unge Tom Kristensen end den 35-årige. Jastraus



»hærværk« er mest kun selvdestruktion og har ikke meget at gøre med muligheden for at finde ro ved at være tilskuere til voldsomme begivenheder.

Som vi har vist under omtalen af Tom Kristensens litteraturkritik, kommer han i løbet af 1930'erne og begyndelsen af 1940'erne mere og mere til at betragte mellemkrigstidens litteratur og dens dyrkelse af de voldsomme begivenheder som en farlig form for romantik. I sin reaktion mod denne og andre sider af mellemkrigstidens klima har han fundet bekræftelse hos T. S. Eliot. I en anmeldelse af den svenske oversættelse af Eliots *Dikter i urval* (1944) siger han, at den engelske digter er af så stor betydning, fordi han har indset det væsentlige, at »Mellemlkrigstiden var en Stenørken«. <sup>17</sup> Og i 1948 skriver Tom Kristensen, med tydelig sympati, om Eliots indsats i London under 2. verdenskrig: »han gjorde tjeneste som *airraid warden* under blitzten, ikke fordi han søgte stærke oplevelser, for *experience does not matter* <sup>18</sup> (oplevelse er ligegyldigt), men fordi han følte det som sin pligt«. <sup>19</sup> (Det samme gælder vist nok for Tom Kristensens deltagelse i den danske modstandsbevægelse.)

Det sidste citat har han for egen regning genoptaget i et interview fra 1963, hvor han siger: »nu lever jeg fredeligt og roligt. Bosse og Thurø har reddet mit liv. Det er i det hele taget et spørgsmål, om de voldsomme begivenheder – som jeg altid har været lidt besat af – hvor megen betydning de har. Det er ligesom med at rejse. Man kan også rejse for meget. Det udmarver, det *må* det gøre. Man bygger ikke et stort forfatterskab op på de store begivenheder – det kan jeg få lov til at spekulere på i min alderdom. Eliot har sagt det på sin ironiske måde: »Experience is nothing!« <sup>20</sup>

Således er udviklingen ført til ende. Den gamle digter har til slut helt mistet troen på de voldsomme begivenheders værdi. Men der ligger noget mere i disse bemærkninger. Tom Kristensen sammenstiller rejser og dramatiske begivenheder, og det giver anledning til spørgsmålet: hvad er en rejse for ham?

Både hans værker og hans liv viser, at en rejse i mange tilfælde har været det samme som en *flugt*. Fra bøgerne kan nævnes Valdemars rejse til Kina i *En Anden*, hjemrejsen fra Spanien i *En Kavalier i Spanien*, Jastraus påtænkte rejse til Berlin i *Hærværk* og Mary Elgans flugt i *Den hungrige Jord (Vindrosen)*. I Tom Kristensens liv er der ud

over hjemrejsen fra Spanien følgende eksempler: opholdet i Saunte efter afskeden fra *Politiken*; rejsen til Riga i 1930, da han flygtede fra en kærlighedsaffære;<sup>21</sup> rejsen til Gudhjem i februar 1936;<sup>22</sup> rejsen til Roskilde i 1939, da han var ramt af en depression; endelig opbruddet fra København og den påfølgende bosættelse på Thurø. Dette er endda kun de kendte tilfælde; der har sandsynligvis været flere.

Det, der flygtes fra, er ens egen situation, ens eget liv, ens egen personlighed. I *En Anden* og i *Hærværk* er flugten fra København, hvad enten den nu bliver til noget eller ej, tydeligt dikteret af et ønske om at bryde et fastlagt mønster, at komme ud af den evige gentagelse.

Men nu er det sådan, at de voldsomme begivenheder, Tom Kristensen har drømt om, i flere tilfælde netop har karakter af et opbrud eller en flugt. Aage Veeg fantaserer om store hære i opbrud. I *Angst* gælder længslen bl.a. »Menneskeracer paa Flugt« og »et Opbrud, som kaldtes Guds Tugt«. Også revolutionen i *Livets Arabesk* har på en måde karakter af et opbrud.

Vi kan da konkludere: nogle – men langt fra alle – af Tom Kristensens rejser og af hans drømme om voldsomme begivenheder har et præg af flugt eller opbrud. Det er et ønske om at fremkalde en hurtig løsning af problemerne, at hugge knuderne over. Men også hvor der ikke er tale om en flugt i bogstavelig forstand, kan en dramatisk begivenhed af tilskueren opfattes som et opbrud fra et bestemt mønster. Man kan her tænke på den befrielse, Jastrau føler ved at se sin lejlighed brænde; det er en scene, der er med til at give den sjælelige baggrund for hans eventuelle rejse til Berlin. Her er en sammenhæng, som bekræfter vor hypotese om slægtskabet mellem rejser og dramatiske begivenheder.

Men den gamle digter tror ikke mere på disse temmelig udvendige løsninger på problemerne, og i grunden har han altid tvivlet. Så let er det ikke at flygte fra sin skæbne og sin personlighed.

## 2. Religion

Den unge Tom Kristensen var ateist. Det var i gymnasiet, han mistede sin barnetro, tilsyneladende uden nogen særlig krise.<sup>23</sup>

Det er ikke muligt at afgøre, i hvilket omfang drengen Valdemars

religiøse problemer og overvejelser i *En Anden* har været Tom Kristensens egne. De har næsten ingen spor efterladt sig i *Hvad er Heta?* eller i *Aabenhjertige Fortielser*. Af erindringerne fremgår det blot, at han har fået en kristen opdragelse, og at han kendte *Bibelen* bedre end sine kammerater i gymnasiet.<sup>24</sup> Og kun på et enkelt punkt kan man i titelnovellen *Hvad er Heta?* genkende en tanke fra *En Anden*. Hovedpersonen, Theodor, tænker, at hans kammerat Erland måske ikke vil være med i foreningen Heta, »for nu var han konfirmeret og den hellige Aand var fra Præstens Haand løbet ned i Hovedet paa ham og videre ned i Kroppen paa ham, og saa kunde man aldrig vide«. <sup>25</sup> Det er den samme naive forventning til konfirmationen som i *En Anden*: »Der måtte jo ske noget mægtigt i det Øjeblik, Præsten lagde Hånden på mit Hoved, tænkte jeg. Der måtte udstråle en Lyskraft fra hans Hånd ned igennem mit Hoved og videre gennem hele Kroppen.« Men kun i romanen ser man desillusioneringen, da der ikke strømmer nogen kraft ud fra præsten.<sup>26</sup>

Her har vi da et træk, der må formodes at være selvbiografisk. Man bør også erindre sig digterens tidligere citerede udtalelse om, at *En Anden* giver et sandere billede af hans barndom end *Aabenhjertige Fortielser*. Endelig er det jo sådan, at væsentlige elementer af den religiøse problematik i *En Anden* (Kristus-identifikationen: religionen som forløsnings-mulighed for den urolige sjæl) genfindes i andre værker af Tom Kristensen.

Det er da en naturlig hypotese, at Valdemar Rasmussens religiøse barndomsoplevelser i ret høj grad svarer til digterens egne, selv om disse selvsagt ikke har haft den klarhed, som romanen giver dem.

Den unge Tom Kristensens ateisme havde karakter af en værdinihilisme, en tro på livets meningsløshed. At dømme efter *Aabenhjertige Fortielser* har han i lang tid, muligvis især i de tidligere studenterår, befundet sig godt ved denne livsanskuelse.<sup>27</sup> Måske først omkring 1920, da angsten – som skildret i det foregående kapitel – var ved at komme frem på overfladen, begyndte han at føle den som problematisk. Også Baumann tror på livets meningsløshed, men denne tro giver ham ingen harmoni. Dog nævnes det, at han nogle år tidligere har følt sig godt tilpas ved at være nihilist.<sup>28</sup> På samme måde er det nok forløbet for Tom Kristensen selv. Nogle af digtene i sidste del af

*Fribytterdrømme* antyder også, at det kunne være problematisk at være ateist eller nihilist.

Den unge digter var altså ateist, men det betyder ikke, at religionen var fraværende fra hans bøger – og heller ikke, at der ikke var nogen religiøsitet hos ham. Herom har han selv senere udtalt sig: »den kristne tro ligger igennem hele min digtning, jeg tror den ligger i »Arabesken«, jeg tror den ligger i »En Anden«, jeg tror eller jeg næsten ved, den ligger i mine blasfemiske digte – man skriver ikke blasfemiske digte, når man er fuldkommen blank ateist. Jeg har altså aldrig i virkeligheden været det«. <sup>29</sup>

Dette er sikkert ikke langt fra at være sandheden. En nærmere undersøgelse viser også, at det ikke er Gud eller kristendommen, den unge Tom Kristensen angriber, men kirken og kirkeligheden. Fra de skønlitterære værker kan nævnes digtene *Lirekassen* og *Gravøl* i *Mirakler* og *Prædikerens* i *Verdslige Sange* samt scener i *En Anden* i forbindelse med konfirmationsforberedelsen og morens begravelse. Hertil kommer et par bladartikler med lignende tendens fra 1923 og 1924.<sup>30</sup> Desuden kan man i flere tilfælde finde en vis sympati for en uborgerlig, ukonventionel religiøsitet (*Julenat* og *Sancta Katarina fra Alexandria* i *Mirakler*, vel også broder Johannes i *Livets Arabesk*). Digteren er antiklerikal, ikke antireligiøs.

Men en klar tilnærmelse til troen kan først konstateres i 1925, under rejsen til Spanien, hvor han drømmer om at finde ro i religionen, og det vil her endda sige den katolske kirke, den mest absolutte form.<sup>31</sup> Når han tænker på konversionen, forestiller han sig den som en himmelstorm eller et svimlende spring. Ligesom hvor der var tale om krig og voldsomme begivenheder, vil han altså løse problemerne ved en rask handling. Han vil snarere hugge knuden over end løse den. Men det bliver ikke til noget. Han standser ved kirkeportalen ligesom i digtet *Græs* og i *Hærværk*. *Græs* er, som nævnt, fra 1923; det er nærmere ved troen end digtene fra 1922, men en mulig omvendelse siges her at tilhøre fremtiden. I romanen leger han ligesom i *En Kavalier i Spanien* med tanken om at finde ro ved at konvertere. Men nu er sagen ført frem til sin afslutning, som blev negativ, fordi han ikke ville indordne sig under den katolske kirkes autoritet.

Har Jastraus forbindelse med den katolske kirke i Stenosgade en selvbiografisk baggrund, kan man spørge. En henvendelse til Jesu



Hjerte kirke har vist, at det er tilfældet. Man oplyste – nærmere detaljer kunne ikke gives –, at Tom Kristensen i 1920'erne havde en korrespondance med nu afdøde pater Menzinger. Men digteren har selv fortalt, at stormløbet på denne kirke, skildret i *Hærværk*, virkelig har fundet sted.<sup>32</sup>

*En Kavalier i Spanien* og *Hærværk* viser tydeligt nok, at denne første tilnærmelse til kristendommen var affødt af en personlig krise. Krisen fik imidlertid ikke sin afslutning i religionen, men i politikken, og dermed var det religiøse spørgsmål indtil videre skubbet til side. Et par artikler fra 1931 og 1932 markerer et klart irreligiøst standpunkt.<sup>33</sup>

Først en ny krise skulle igen føre til en ændret holdning. 18. maj 1939 bragte *Politiken* en ret ejendommelig kronik af Tom Kristensen, med titlen »Via Roskilde til Danmark«.<sup>34</sup> Han fortæller her løst og fast om sine fem besøg i Roskilde, men kommer så til allersidst med noget mere væsentligt. Under en gudstjeneste i domkirken har prædiken ramt ham lige i hjertet, og han antyder, at der er tale om et åndeligt eventyr, som på en måde har gjort ham til et andet menneske. Han vil altså fortælle sine læsere, at han har været ude for noget, der i hvert fald ligner en omvendelse. Men han har villet fortælle det på en så stilfærdig og uddramatisk måde som muligt, og derfor har han anbragt sin bekendelse i et lille hjørne af en kronik – der sikkert kun er skrevet for dette hjørnes skyld.

Hvad var der sket? Det materiale, vi har til belysning af begivenheden, består foruden kronikken især af manuskriptet til den nævnte prædiken samt en række samtidige og senere udtalelser af Tom Kristensen. Blandt de sidste er der særlig grund til at fremhæve et interview med Chr. Houmark i *B.T.* 22. juni 1939. Digteren var kommet ind i en dybt depressiv periode, blev syg og flygtede til Roskilde.<sup>35</sup> Her blev han indlagt, og måske var det på sygehuset, han et par gange traf pastor Johannes Müller, den daværende hjælpepræst ved Roskilde domkirke.<sup>36</sup> Tom Kristensen begyndte at komme i domkirken. I begyndelsen så han den ikke som et kristent symbol, men efterhånden kom han til det.<sup>37</sup> Nu faldt det ham ind, »*hvor gennemtrængt vi i Virkeligheden alle er af Kristendommen*«; som eksempler nævner han tre danske forfattere, der tilsyneladende alle stod fjernt fra troen: J. P. Jacobsen, Ludvig Holstein og Martin Andersen Nexø.<sup>38</sup>

23. april 1939 holdt pastor Müller afskedsprædiken i Roskilde domkirke. Tom Kristensen nævner ikke præstens navn, men fortæller følgende om sin oplevelse af prædikenen: »præsten gjorde jeg mig et vist haab om at forstaa, for han kunne tale den mig saa letfattelige Hellerupdialekt, hvor slagfærdigheden har større overbevisende kraft end argumentationen. Jeg vidste, at han med sin blide stemme, hvor salvelsen var fortrængt af en ejendommelig københavnsk ydmyghed, fra sin prædikestol kunne komme med vendinger som: det bryder Vorherre sig ikke en fjer om! uden at menigheden rystede«. <sup>39</sup> Præsten tog sit udgangspunkt i den latinske inskription på en af kirkens klokker, »Dum trahor, audite, voco vos ad gaudea vitae«. Som en uvedkommende sad Tom Kristensen og hørte til, og da præsten kom ind på synden, følte han sig »endnu fjernere, da min syndsbevidsthed er af en egen kølig art. Det ærgrer mig, hvis jeg skylder penge væk. Men da gør han en lille gestus: »Pæne synder eller grimme synder, det er lige meget,« siger han. Maaske er det barthianisme, lidt uskyldigt kætteri. Jeg ved det ikke. Men det ramte gudstjenestens uvedkommende gæst lige midt i hans psykologiske hjerte, og det slog ham i det samme, at de største menneskekendere næsten altid er kristne, medens de andres psykologi som oftest er ækelt opblandet med moral og lunkent vand«. <sup>40</sup>

Vi må her se lidt nærmere på prædikenen. Manuskriptet begynder således: »En af Domkirkens Klokker bærer denne Indskrift: Naar jeg ringes, hører; jeg kalder jer til Livets Glæde. Slægt efter Slægt her i Roskilde har lyttet til denne Kirkeklokkes Klang; nogle har maaske blot glædet sig over dens skønne Tone, men andre har fulgt dens Kalden, (er gaaet ind under Kirkens Buer) og har aabnet sig for det Ord, der alene kan skabe Liv og Glæde. – Og stadig lyder Klokkens Klang; den kalder ogsaa ad os og siger: Naar jeg ringes, hører; jeg kalder jer til Livets Glæde.« Disse to måder at opfatte klokkens lyd på svarer til de to måder, på hvilke Tom Kristensen havde opfattet domkirken: den direkte og den symbolsk-religiøse. – Præsten fortsætter med at sige, at man kan søge livets glæde andetsteds, men ingen andre steder finder man den virkelig. Det er ikke uinteressant, at han blandt disse andre steder nævner det politiske liv. – Et længere afsnit om synden munder ud i en opfordring til at vende sig til Kristus. Alt i alt bliver prædikenen således en appel til omvendelse. Forøvrigt findes

den af Tom Kristensen citerede sætning om de pæne og grimme synder ikke i manuskriptet og må altså være tilføjet mundtlig.<sup>41</sup>

Interviewet i *B.T.* giver yderligere bidrag til en forståelse af forløbet. Tom Kristensen fremhæver her, at domkirken og gaderne omkring den på grund af hans melankolske tilstand havde fået en symbolsk betydning for ham, som så efterhånden gik over i kristen symbolik. Desuden hævder han her, at han ikke står over for en pludselig omvendelse. Hvad han beskæftiger sig med, er ikke teologi eller moral, men bønnen, som er det centrale for ham. Han tager afstand fra Oxford-bevægelsen, fordi det kun er en moralbevægelse, og religionen er noget langt større end moral. Denne udtalelse må ses i sammenhæng med den sympati for barthianske ideer, som han også her giver udtryk for: »om Gud er en personlig Gud, det *ved* jeg *heller ikke*, der er noget i Barthianismen, som for nogle Aar siden gjorde et dybt Indtryk paa mig, og det er den Opfattelse, at Gud er noget saa uendelig *rent* og saa uendelig *fjærnt*, at der, saa at sige ikke er Forskel paa en Lyst-Morder og en Helgen, og det er med den Tanke, jeg arbejder«.

Vi kan nu formulere visse resultater. Når Tom Kristensen i det hele taget kom ind i en religiøs krise i foråret 1939, var det på grund af den omtalte depression. Når pastor Müllers prædiken i Roskilde domkirke 23. april 1939 kunne få så stor betydning for ham, skyldes det et sammenfald af forskellige omstændigheder: 1. domkirken og dens omgivelser havde fået en symbolsk betydning for ham (og prædikenen spillede på noget lignende). 2. han kendte præsten og kunne lide hans udtryksmåde. 3. kirken var fuld, og der var vel i det hele en særlig stemning omkring afskedsgudstjenesten.<sup>42</sup> 4. præsten kom med en »barthiansk« bemærkning, der passede ham godt. Alligevel skal man være forsigtig med at overdrive betydningen af denne prædiken; den var kun dråben, der fik bægeret til at flyde over.

Der er endnu to spørgsmål, vi må prøve at besvare: 1. var der dybere og fjernere årsager til den religiøse krise? 2. hvorfor fik omvendelsen et mere eller mindre barthiansk præg?

I forbindelse med det første spørgsmål må man først og fremmest bemærke, at den politiske løsning på hærværks-krisen nu havde mistet det meste af sin virkning. Som vi i et senere kapitel skal se, havde Tom Kristensen på dette tidspunkt tabt troen på marxismen. Dermed opstod der et tomrum, som han naturligt følte trang til på en eller anden



måde at udfylde.

Men det kan også påvises, at det religiøse spørgsmål i længere tid havde luret i baggrunden. I samtalen med Wamberg siger han, at han »omkring 38–39 gav efter for det, jeg kalder mit religiøse behov«,<sup>43</sup> hvorefter det jo fremgår, at dette behov havde eksisteret i forvejen. Og i anmeldelsen af Kaj Munks *10 Oxford-Snapshots klippet af en Dramatiker* (1936) tilstår Tom Kristensen, at han »tidligere har oplevet, at denne rasende Præst en Aften omvendte mig til Kristendommen, saa det tog Frederiksberg Allé i hele dens Længde at faa »Ordet« rystet af mig igen«. <sup>44</sup> Nu var det allerede 2. september 1932, *Ordet* havde premiere på Betty Nansens Teater, og man må vel formode, at Tom Kristensen har set det snart efter. Selvfølgelig skal man ikke lægge for meget i en sådan bemærkning, men den synes dog at vise, at han heller ikke i sin egentlig marxistiske periode var helt uimodtagelig for religiøs påvirkning. Mere væsentlige er nogle udtalelser i et interview i *B.T.* 16. september 1936. Her siger Tom Kristensen, at flere af digtene i *Mod den yderste Rand* (1936) synes at vise, at han står lige foran en omvendelse – men han siger også, at han anser enhver religion for at være en ønskedrøm. Endelig omtaler han i en anmeldelse fra 1938 af Knud Nordentofts bog *Ny Vin i nye Kar* noget overraskende sig selv som »en beskeden Læser med Hovedet oppe i det einsteinske Rum og Fødderne mageligt plantet paa Folkekirkens Grund«. <sup>45</sup>

Alt i alt synes man da at kunne konkludere på følgende måde: den religiøse trang havde aldrig helt været død, men trådte stærkere frem omtrent fra midten af 1930'erne for at nå sit gennembrudspunkt i foråret 1939.

– Svaret på det andet spørgsmål fører endnu længere tilbage i tiden. Tom Kristensen havde altid været imod den borgerlig-kristelige moralopfattelse. Som vi har set, kunne han allerede i *Mirakler* udtrykke sympati for en religiøsitet, der gik på tværs af de borgerlige normer. I digtet *Fløjten i En Kavalier i Spanien* har et meget lavt socialt lag, tiggerens og glædespigens, mulighed for en særlig nær forbindelse både med Gud og med kunsten. Med Steffensen i *Hærværk* bliver Tom Kristensens opfattelse tydeligere. Han er ganske vist ikke forbryder, men i hvert fald i Jastraus øjne potentiel forbryder, og samtidig er det ham – og ikke Jastrau –, der kan omvende sig til katolicismen. Men Steffensen er desuden noget mere, som også er af betydning i denne



forbindelse: han er kunstner.

Det har været Tom Kristensens tro, at kunstneren på en måde er i slægt med forbryderen, at han i hvert fald må have gennemlevet de muligheder, der ligger i forbrydelsen og hæsligheden, at den store kunst stiger op fra det dybe. Med et Sophus Claussen-citat har han sagt, at digteren må lære at *»føle med morderens, tyvens og erotomans sanser, med morfinistens og drankerens øre hjerne«*, og at han *»må fordoble sig mangfoldigt, før han bliver således seende, at et billede fra druknehuset løfter hans sjæl triumfbuestolt mod umuligheden«*.<sup>46</sup> Med de sidste ord er vi meget nær ved *Fløjten*, hvor Gud lytter til tiggeren, der spiller på fløjte foran et hus, der bl.a. beskrives med disse linjer: »Som Vandet fra en druknet Kvindes langt henslængte Haar / drev Anelsen om Utugt paa de natteblanke Ruder«.<sup>47</sup>

Tom Kristensen kunne af dyrekøbt erfaring sande Sophus Claussens ord. For hans vedkommende kan der være grund til at citere Jesper Ewalds drastisk formede dom: »Og Druk og Ludere og Jesus og Kommunisme og Askese og Tilbagefald smeltede Tommy om og en rig Tommy opstod. Han gjorde alt for at slukke den rene lille Flamme, som brændte i hans Sjæl, og Flammen nærrede sig af Skidt og Møg og rejste sig nu og da som et Baal. Saadan gik det til, at Danmark fik en stor Digter og at Tommy blev et ulykkeligt Menneske, hvis evigt rislende lille Latter var mere gribende end Graad.«<sup>48</sup> Disse ord indeholder ganske vist kun den halve sandhed om Tom Kristensens udvikling, men de er lige væsentlige for det.

Det er da vor hypotese, at vejen til kunsten og vejen til Gud for Tom Kristensen var en og den samme, en tanke, der i hvert fald bestyrkes af *Fløjten*. Også den, der søgte Gud, måtte begynde »i Dybet af det usle«, som det hedder i digtet.

Men hvordan og hvornår fandt han ud af, at denne opfattelse kunne være beslægtet med barthianske tanker? I den netop omtalte anmeldelse af Kaj Munks *10 Oxford-Snapshots* fra 1936 skriver han: »i Snapshottet »Hos Sagkundskaben« lader han en Oxfordbevæger og en Barthianer tale sammen, og Barthianeren bruger Kæft, skælder og smælder og forsvarer sin ufatteligt fjerne Gud, for hvem der ikke er væsentlig Forskel paa Düsseldorf-Morderen og den hellige Frants af Assisi, ja, han slaar saa at sige Middagscigaren ud af Munden paa Buchman og bringer Forvirring i Fotografi-Smilet; men Oxford sejrer,

ikke fordi Oxford har Ret, men fordi den bringer et Gudsforhold i Stand hos utallige Mennesker, der tidligere var ligeglade«. <sup>49</sup> Her har vi en afspejling af det møde med den barthianske opfattelse, som Tom Kristensen nævner i Houmark-interviewet fra juni 1939; referatet af diskussionen mellem Oxford-manden og barthianeren må vel forøvrigt siges at være objektivt. Da barthianeren af Kaj Munk ikke betegnes som sådan, er det dog klart, at Tom Kristensen også forinden har haft kendskab til barthianske tanker. <sup>50</sup>

Også i Knud Nordentofts *Ny Vin i nye Kar*, som han som nævnt anmeldte i 1938, fandt han barthianske tanker og lavede ligefrem en citatmosaik af dem. Af den skal følgende genciteres:

»Intet er Jesus mere ligegyldigt, nej, intet er ham mere imod end »Fremskridt«, planmæssige Forbedringer, maalbevidst moralsk Byggen op. Naar vi hører, at Jesus foragtede Præster og Moralistere, men elskede og omgikkes Skøger og tvivlsomme Forretningsmænd, da staar det jo *ikke* tilføjet som en sikker og given Regel at disse for Liv og Sind lovpriste Outsidere derpaa hurtigt bagefter gik hen og »omvendte sig« i moderne missionsk Forstand, altsaa holdt op med at leve *moralsk* uanstændigt. (. . .) Naar Jesus talte om Tro, Liv og Kærlighed, talte han nemlig altid kun om Sindet, *men vel at mærke om det levende nuværende Øjeblik* i Sindet (. . .) Jesus sagde jo netop, at Tøsens og Synderens, Forbryderens Liv og Næringsvej er bedre for *Livets Muligheder, Livets Realiteter* – for at de kan bryde *øjebliksvist* frem – end den borgerligt hæderlige Mands.« (Ordet »øjebliksvist« er understreget af mig [c: T.K.]). <sup>51</sup>

Tom Kristensen kommenterer disse citater med en bemærkning om, at man overalt i *Det ny Testamente* træffer på denne »kristelige Øjeblikpsykologi«, <sup>52</sup> og dermed tager han jo indirekte parti for barthianismen (ordet nævnes ikke i denne anmeldelse). Vi synes altså at være kommet et skridt videre end i 1936. Om det indtryk, læsningen af Nordentofts bog gjorde på ham, skriver han: »det varer ikke længe, inden man faar et Stød for Hjertekulen og med et Sæt bliver klar over, at dette er ikke Prædiken, dette er det dejligste Stykke Psykologi«. <sup>53</sup>

Her reagerer Tom Kristensen altså på ganske samme måde som året efter over for pastor Müllers barthianske bemærkning. Læsningen af

denne udpræget barthianske bog, der tilmed gjorde kristendommen til noget helt nutidigt og aktuelt, har utvivlsomt gjort et dybt indtryk på ham. Men først i 1939 var han modnet til det religiøse gennembrud.

– Det er tydeligt, at dette gennembrud ikke havde nogen logisk eller intellektuel karakter. Den troende menighed i Roskilde domkirke kalder han mennesker, »som kunne gøre det ufattelige tankespring og ad ufornuftig vej gøre tilværelsen mindre sindssyg, end den ser ud til at være«. <sup>54</sup> Sådan var det også for Tom Kristensen selv, og sådan havde det allerede været i 1920'erne. Både i *En Kavalier i Spanien* og i *Hærværk* bruges ordene »Spring« og »springe« i forbindelse med konversions-tankerne. <sup>55</sup>

Men ellers må man sige, at Tom Kristensen i mellemtiden har slået betydeligt af på kravene til den religiøse løsning. Han havde søgt efter noget absolut, og det var derfor naturligt, at han i givet fald måtte blive katolik. Men da det kom til stykket, var katolicismen ham for logisk og veldefineret, og den stillede for store krav til ham. Hertil kommer, at han siden havde forsøgt sig med et politisk system, der også havde vist sig at være for dogmatisk, for umenneskeligt, for absolut for ham. Derfor er det ikke så mærkeligt, at han nu prøvede med en friere og løsere form, der så at sige havde indbygget en accept af det *allzumenschliche*.

Interessant er det, at Tom Kristensen selv har erkendt den gentagelsens lov, som ligger bag det religiøse gennembrud. I interviewet fra juni 1939 siger han, at livet for ham er sådan, at han hvert femte eller syvende år dykker ned i en bølgedal; første gang var hærværks-perioden, anden gang var i forbindelse med rejsen til Riga i 1930, tredje gang nu. På et spørgsmål om, hvad der bestemmer tidsforskellen på periodernes ankomst, svarer han: »– det *ved* jeg ikke – saa *kom* de vel ikke«. I overensstemmelse med denne tankegang vægrer han sig ved at fremstille det, der er sket, som en kontant omvendelse – fordi det skulle nødig gå sådan, at »naar jeg kommer op paa en a Bølge-Toppe- ne igen, at jeg saa falder baglæns ud a Kristendommen som jeg faldt baglæns ud a Afholdsagen [sic], *det skulde nødigt ské*«.

Vi står her over for et væsentligt psykologisk forhold. I og med at Tom Kristensen erkendte sin trang til noget absolut som et tilbagevendende fænomen, svækkedes hans mulighed for at tro på dette absolute. Også af den grund bliver de forskellige elementer i hans livs-



syn – ikke alene de religiøse – efterhånden af en mindre absolut og mere moderat karakter.

For Tom Kristensen selv stod det sådan, at den religiøse overbevisning så at sige afløste troen på de voldsomme begivenheder. Det har han antydnet i samtalen med Wamberg fra 1962.<sup>56</sup> Og at det ikke blot er en efterrationalisering, kan man læse ud af de tidligere omtalte artikler om Hemingway og Faulkner fra henholdsvis 26. febr. og 26. april 1939.<sup>57</sup> De afspejler begge krisen i begyndelsen af 1939, og den sidste er vel skrevet praktisk taget samtidig med den afgørende oplevelse i Roskilde.

Hertil må dog føjes den bemærkning, at Tom Kristensens tro på de voldsomme begivenheders værdi allerede inden dette tidspunkt var meget stærkt afsvækket. Derfor må man, som allerede nævnt, tro, at religionen tillige trådte i stedet for marxismen.

På baggrund af det stærke behov for en personlig og direkte indgribende gud i *En Anden* og interessen for selve Kristus-skikkelsen i *Hærværk* er det overraskende, at Tom Kristensen nu kan acceptere tanken om en måske upersonlig og i hvert fald uendelig fjern gud. Men dette er heller ikke et blivende element i hans kristendom. I samtalen med Wamberg i 1962 siger han: »Jeg har ingen fast trosbekendelse. Men hvis jeg skal sige det ganske kort, så vil jeg sige, at jeg tror på, at Kristus er Guds søn. Jeg må have den håndgribelige skikkelse at støtte mig til, selv om jeg ikke forstår alt, hvad han siger; men jeg må have noget håndgribeligt for ligesom at tro på noget hinsides.«<sup>58</sup> På linje hermed erklærer han i et interview fra 1969: »Jeg er ikke teolog eller filosof, og jeg udtrykker mig gennemgående rodet om religiøse spørgsmål, men jeg er kristen og går ind for en kristen betoning (. . .) Jeg tror oprigtigt, at Jesus Kristus var Guds søn, og det er en stor ting at nå frem til, når man er en gammel realist som mig.«<sup>59</sup>

Snarest kan man måske sige, at tanken om en uendelig fjern og måske upersonlig gud i 1939 gled med ned som prisen for at kunne tro på den barthianske opfattelse af, at synder og helgen står Gud lige nær. Det er denne opfattelse, der var det væsentlige for Tom Kristensen. Han kom til religionen som en synder, han troede ikke på, at han kunne holde op med at være en synder, og han måtte derfor kræve at blive accepteret som sådan. Det mest uforblommede udtryk for, at det



var synden, der fremkaldte omvendelsen, finder man i et interview med Erik Rostbøll fra 1954, der dog er tydeligt præget af, at interviewerens har truffet ham i en depressiv stemning: »Men er der nogle kunstnere, som er helgener da? For en natur som min i hvert fald er det ikke givet at nå himlen ad de renvaskede stier. (. . .) Og så er der altså alligevel det dilemma ved det, at uden disse synder i hobetal, uden skråplanet, for at tale pænt borgerligt, så var jeg aldrig blevet andet end en forbandet agnostiker. Jeg kan da ikke ane noget om, hvorvidt Gud er til sådan rent intellektuelt. (. . .) At Gud virkelig er til erfarede jeg først, da jeg stod på spil, da det hele gik ad helvede til. Jeg mener ganske konkret og for mig personlig«. <sup>60</sup>

I en række litteraturkritiske artikler fra 1939 og de følgende år finder man udtryk for flere sider af Tom Kristensens særlige form for kristendom. En anmeldelse fra 1939 af bind II af den store Kingo-udgave indeholder disse ord: »Behøver man flere Beviser paa, at han var ret en kristen Sjæl i et verdsligt og uroligt Kød, underdanig og hovmodig, en Digter for os?« Det fastslås også, at han havde »en diger, verdslig Krop, som ikke kunde undgaa at hævde sig, selv naar han knælede allerunderdanigst«. <sup>61</sup> To år efter anmelder Tom Kristensen bd. IV af samme Kingo-udgave og gør synspunkterne fra 1939 tydeligere. Han taler igen om Kingos hovmod, som »Efterverdenen maa give ham Ret i«, og det fremgår nu, at han med ordet hovmod tænker på Kingos selvbevidsthed som digter. Desuden kommer han ind på senere tiders udvanding af Kingos salmer og fastslår: »Billedet af vor store Salmedigter bliver derfor langt rigere, naar man lader de gængse Salmer ligge og vender tilbage til den oprindelige Vinterpart. Han er en stærk sanselig Natur, ja vist; men er han mindre kristen af den Grund? Kristendom her paa Jorden maa ogsaa leve i Kød og Blod foruden i Aand, ellers lever den slet ikke.« <sup>62</sup>

Disse udtalelser indeholder to punkter. For det første: kristendommen må acceptere, at de kristne er syndige, kødelige, verdslige, for sådan er mennesker nu engang. Anmelderen henviser her også til Kaj Munk og Jakob Knudsen, og især den sidstes ideer stemmer jo i denne henseende helt overens med hans egne. For det andet er der modsætningen mellem hovmod og ydmyghed. Det kan ikke skjules, at Tom Kristensen – men som Kingo med rette – undertiden har været hovmodig eller i hvert fald meget selvbevidst i synet på sin egen kunst.

Men det er lige så sikkert, at han har været ydmyg i sin vurdering af mennesket Tom Kristensen. Det er denne dobbeltheden af hovmod og ydmyghed, der her får en religiøs fortolkning, således at hovmod er en synd og ydmyghed en kristen egenskab. Allerede i september 1938 taler han forøvrigt om Rimbauds »virkeligt syndige Hovmod«. <sup>63</sup> Denne modsætning mellem hovmod og ydmyghed vedblev at beskæftige ham og spiller f.eks., som vi har set, en væsentlig rolle i *Rejse i Italien* (1951). Vi skal kun nævne et eksempel endnu. Det turde være en meget subjektiv fortolkning af *Kardinalens tredie Historie*, han i 1952 foreslår: »fortæller den ikke om, at Karen Blixen ønsker at møde den Gud, hun tror paa, med den helhed i følelsen af hovmod og ydmyghed, som gnistrer og lyser, som pirrer og fryser ud fra denne geniale fortælling?« <sup>64</sup> Nej, for der er egentlig ingen ydmyghed hos den Karen Blixen-lignende skikkelse Lady Flora.

– I det store og hele ændrede Tom Kristensens religiøse standpunkt sig ikke efter 1939. Hans tro var så personlig og så udogmatisk, at han ikke kom til at føle den som et snærende bånd. De specifikt barthianske træk udglattedes, uden at den tilgrundliggende følelse forsvandt.

Det står tilbage at sige nogle ord om de ikke alt for alvorlige tilnærmelser, han siden 1939 har gjort til den katolske kirke. I interviewet i *Kristeligt Dagblad* i 1969 siger han, at han i spørgsmålet om nadveren står katolicismen nær: »Vinen og brødet er ikke symbolik for mig, men Kristus selv, og det er en tanke, jeg aldrig har kunnet gøre mig fri af.« På spørgsmålet om grunden hertil svarer han: »Der er vel et mysterium i enhver religion, og for mig har Nadveren været det største«. <sup>65</sup> Man kan ane forklaringen på dette. Allerede i *En Anden* har vi set det stærke ønske om et mirakel, der kunne styrke troen på den personlige gud og hans interesse for mennesket. Man kan her også tænke på det stærke indtryk, *Ordet* gjorde på Tom Kristensen. Vi står vel også i spørgsmålet om nadveren over for et lidet barthiansk ønske om at have noget relativt konkret at holde sig til. <sup>66</sup>

Men det lader sig også gøre at fortolke katolicismen i barthiansk ånd. Det gør Tom Kristensen i en artikel om Nils Ferlin fra 1941, hvor han om Ferlins digtsamling *Goggles* skriver, at det nu er »Guds jonglør, Guds spillemænd, de smaa franciskanere med milde øjne mod al forbrydelse og skam, han længes efter«. <sup>67</sup> Opfattelsen af Frans af Assisi som Guds jonglør eller spillemænd har vi allerede fundet i digtet

om ham i *Mod den yderste Rand* (jfr. også omtalen af ham i Kaj Munk-anmeldelsen fra 1936); understregningen af franciskanernes mildhed over for »forbrydelse og skam« er ny og kan ses i forbindelse med Tom Kristensens omvendelse.<sup>68</sup>

I *Rejse i Italien* har den katolske kirke et janushoved, hvis ene side, den franciskanske, er mild, blid, ydmyg og menneskelig, mens den anden side er præget af pragt og grü. Digteren vil kun acceptere den ene side, og det er ikke mindst derfor, han ikke kan blive katolik.

Men den sympati og interesse for katolicismen, som bogen vidner om, har sin forklaring. Det er behovet for at få orden i tingene, der endnu en gang melder sig, ønsket om en fast, klar, definitiv løsning. Men trangen til det absolutte er nu svagere end uviljen mod at blive bundet. En medvirkende faktor i hans fornyede interesse for den katolske kirke er sikkert beskæftigelsen med T. S. Elliot. Som vi i et senere kapitel skal se, blev han noget af et forbillede for den danske digter, og det kan også have spillet ind på dette område.

I en artikel fra 1956 siger Tom Kristensen, at Heines *Geständnisse* skildrer hans »udvikling eller indvikling fra ateisme til deisme og munder ud i det yndefuldeste koketteri med den katolske kirke«.<sup>69</sup> I tyverne, fortæller han, tog han som ateist afstand fra dette skrift og afskrev Heine som karakterløs. Nu forstår han. Hans egen udvikling havde ført ham gennem lignende stadier: hans »barthianisme« fra 1939 er i slægt med deismen, og i *Rejse i Italien* kan man meget vel tale om et yndefuldt koketteri med den katolske kirke. Et af de sikreste resultater af hans religiøse omskiftelser er en større tolerance.

### 3. Erotik

Tom Kristensens forhold til de erotiske spørgsmål kan betragtes som en langstrakt frigørelsesproces – eller, for at være mere præcis: det er en kun delvis gennemført frigørelse, der efterfølges af en delvis tilbagevenden til bundetheden.

Han var ikke blot som de fleste af sine samtidige opdraget ud fra den victorianske seksualmoralers principper. Men der var for ham tillige særlige hæmninger. Herom findes i pubertets-kapitlet »Min første erotiske sommer« i *Aabenhjertige Fortielser* en bemærkning, der for-



tjener nærmere overvejelse: »oprigtigt talt husker jeg intet første møde. Noget uendeligt skiftende, et flor af piger, hvor følelsen sitrende og varm, med knugen om hjertet, hurtigt flyttedes fra den ene til den anden, var mit første møde, for min barndom og ungdom domineredes fuldkommen af min smukke, lattermilde moder og hendes kærlighedsforagt«. <sup>70</sup>

Det lille ord »for« – der slet ikke synes demonstrativt anbragt – røber meget. Hans mors indflydelse forhindrede ham ikke i at forelske sig i mange, men i at knytte sig nærmere til en enkelt.

En anden side af hans forhold til piger på samme tid kommer frem i følgende bemærkning: »jeg oplevede den blanding af had og afsky og betagelse, som blev denne sommers følelsesindhold«. <sup>71</sup> Det vil sige blandingen af ubehaget ved forestillingen om det seksuelle og nydelsen ved at være sværmerisk forelsket på afstand. En tredje side er sammenknytningen af det erotiske og det sociale. Han tilbyder en overklassepige, der hedder Else. Ved en bestemt lejlighed betragter hun ham »med en saa hovmodig overlæbe, at alt mit overklassehad med ét vaagnede«. Han overstænker hendes kjole, og hun kalder ham til gengæld et svin. Hans reaktion er: »Ned med overklassen! Ned med kvinderne! Ned med alting!« <sup>72</sup>

Hvad dette tidlige tidspunkt angår, synes man da at kunne konkludere på følgende måde: hans mors indflydelse på ham hindrede ham i at få en nærmere tilknytning til en enkelt pige. De følelser, der kunne have været grundlaget for en sådan tilknytning, var vel allerede optaget af moren. Hendes negative syn på kærligheden styrkede den i pubertetsalderen – særlig hos victoriansk opdragne børn – almindelige fornemmelse af, at det seksuelle er noget urent. Der opstod således en adskillelse af seksualitet og tilbedelse. På grund af drengens sociale placering, der gav ham forbindelse med to klasser, blev det sådan, at tilbedelsens genstand blev piger af overklassen, seksualitetens piger fra underklasse eller middelklasse. Dette mønster genfindes i *Hvad er Heta?* og i *En Anden*. I det sidstnævnte værk vises det endvidere, at både det fuldbyrdede forhold til underklassepigens (Klara), som han er seksuelt tiltrukket af, og mødet med den tilbedte overklassepige (Emilie) munder ud i tomhed.

Allerede i *Aage Veeg*, Tom Kristensens første prosafortælling, aner man morens hæmmende indflydelse på den unge mands erotiske liv.



Ved sin hjemkomst fra den lille rejse til Berlin genoptager Aage Veeg en fortrolig samtale med sin mor. Det eneste, der i hans øjne forstyrrer det harmoniske forhold mellem mor og søn, er hans forestilling om, at moren tænker på de kvinder, som han – »hendes egen legemlige Søn hvis lille Krop hun havde vadsket« – under rejsen har været sammen med. Han føler altså, at han ved at have et normalt forhold til en kvinde ville spolere forholdet til moren. På grund af bogens tilstræbt kyniske holdning får man ikke et klart eksempel på den tilbudende forelskelse på afstand, som vi kender fra *En Anden* og *Aabenhjertige Fortielser*. Der er dog tilløb til det i begyndelsen ved afskeden med frk. Orup og senere med den smukke kvinde, der går forbi ham på gaden. Et seksuelt forhold oplever han ikke inden for bogens rammer, selv om et sådant til sidst – på hendes initiativ – er ved at udvikle sig mellem ham og Betsy Miller. Det er værd at bemærke, at Betsy tilhører et ret lavt socialt lag, lavere end frk. Orups.

Vi genfinder således i *Aage Veeg* det kendte mønster. Og der er fra hovedpersonens side kun et svagt tilløb til et oprør imod det. Det er hos Randell, Aage møder Betsy, og moren tager afstand fra hans forbindelse med Randell, hvis indflydelse hun anser for skadelig. Og man kan være sikker på, at hun ville have misbilliget den erotisk letsindige og noget vulgære Betsy. Men det kommer ikke til nogen konfrontation.

*Fribytterdrømme* betegner i flere henseender en revolte mod det borgerlige samfunds normer. Også på det erotiske område kan et sådant oprør ses i samlingen. En række digte giver udtryk for et frimodigt erobrende forhold til erotikken, også i dens mere vulgære former. Det er interessant, at dette er tilfældet allerede i *Landsknægt-vise*, der er samlingens ældste digt, nok fra 1911. Men denne holdning står ikke alene. Andre digte røber et mere køligt og reserveret standpunkt på det erotiske område. Man kan ikke undgå at få det indtryk, at erobrer-holdningen i nogen grad er en litterær attitude, der måske igen hænger sammen med en aldrig helt opfyldt drøm om frigørelse. Også den ikke senere optrykte *Knoglevise* (1921)<sup>73</sup> har et drastisk erotisk motiv – men ikke den frimodige livsglæde, vi kender fra en række af digtene i *Fribytterdrømme*.

Men først fra og med *Livets Arabesk* træder den erotiske problematik tydeligt frem. Bogen rummer en ret stærk skildring, scenen i Su-

sannes bordel, men den er ligesom *Knoglevise* uden livsglæde: Denne scene, der er holdt i en udpræget ekspressionistisk stil, tilhører ligesom selve ekspressionismen det lag i bogen, der allerede ved udgivelsen var ved at tilhøre fortiden. Derimod peger Baumanns forhold til de forskellige kvinder fremad i forfatterskabet. Disse forhold er, ligesom hans andre oplevelser, fragmentariske, siger han selv til Pram.<sup>74</sup> Men hvorfor?

Den eneste samlede behandling af de erotiske motiver hos Tom Kristensen findes hos Egebak. Det væsentlige i hans synspunkt er udtrykt i følgende ord: »Kvinden er det kaotiske, på én gang skræmmende og dragende ved sin uforståelighed, men samtidig ved sin styrke, der står i kontrast til den udprægede svaghed hos forfatterskabets centrale mandsskikkelser: en Baumann, en Valdemar Rasmussen, en Ole Jastrau.«<sup>75</sup>

Kvinden er uforståelig for Tom Kristensen og hans mandlige personer, siger Egebak. Ja vist, men det er manden også. I scenen efter, at Baumann har været i seng med fru Stang, tænker han på »den dybe Afgrund, som skilte dem, som skilte alle Elskende, alle Mennesker«.<sup>76</sup> Hovedpersonerne i Tom Kristensens tre romaner, særlig Jastrau, forstår hverken de mænd eller de kvinder, der omgiver dem. Denne uforståelighed hos omgivelserne er grunden til især Jastraus mindreværdskompleks over for dem. Fordi han ikke virkelig forstår Vuldum, Sanders, Steffensen, Kryger, føler han, at de er stærkere end han selv, og det samme gælder i forholdet til kvinderne. Der er blot den forskel, at han hos mændene søger en sprække i masken, en svaghed, mens han især hos Johanne accepterer uforståeligheden og overlegenheden som noget uundgåeligt. Det er også interessant, at den blanke, skinnende facade (uden sprækker i masken!) som symbol på overlegenhed findes både hos mandlige personer, især Kryger, og hos kvindelige, fru Stang og damen i *Bronze* (*Mirakler*).

Baumann er den svage part både i forhold til sin kone og i forhold til fru Stang. Fordi han ikke forstår dem, kan han ikke fastholde dem. (Kvinderne har tilsyneladende ikke samme problem, men det hænger naturligvis også sammen med, at erotiske spørgsmål hos Tom Kristensen aldrig ses fra den kvindelige side.) Alene derfor bliver hans erotiske affærer fragmentariske. Men det gør de også af en anden grund. Umuligheden af at forene den legemlige og den sjælelige side

af kærligheden bliver et væsentligt motiv i *En Anden* og i *Hærværk*. Men i virkeligheden er det foregrebet i *Livets Arabesk*. Umiddelbart før samlejet med fru Stang skaber forfatteren i hendes soveværelse en slags blid, kvindelig atmosfære, der gør det muligt for Baumann at opleve en afglans af en forelskelse, og kun derfor fuldbyrdes forholdet: »En Bølge af Ro slog ind over ham. De lyse Farver i blå og meget hvidt havde en kølende Virkning på ham. Han blev dristigere og nærmede sig Sengen, hvor han skimtede Fru Stangs Skikkelse«.77 Dette kan synes paradoksalt: netop da han er rolig og kølig, bliver han erotisk dristigere. Men denne kølighed er netop det rette klima for en Tom Kristensen'sk forelskelse, der skal være andet og mere end seksualitet. Baumann tror et øjeblik på muligheden af at forene de to sider af kærligheden, men det er en illusion, og det bliver han klar over straks efter samlejet. Men også denne halvhed er naturligvis med til at gøre manden svag i forhold til kvinden.

I enkelte digte i *Verdslige Sange* findes endnu den erotisk frimodige erobrer-holdning. Dermed forsvinder den. I de prosa-bøger, Tom Kristensen skrev omtrent samtidig med denne digtsamling, *En Anden* og *En Kavalier i Spanien*, er der intet spor af den. Og disse bøger er jo mere direkte selvbiografiske end *Verdslige Sange*.

I øvrigt må man sige, at Tom Kristensens bøger fra perioden 1922–30, *Mirakler*, *Påfuglefjeren*, *En Anden*, *En Kavalier i Spanien*, *Verdslige Sange* og *Hærværk*, gennemarbejder og uddyber de erotiske motiver, vi har fundet i *Livets Arabesk*: kvindens uforståelighed og dermed sammenhængende overlegenhed i forhold til manden – og den dermed igen sammenhørende umulighed af at forene tilbedelse og seksualitet. Denne erotiske problematik behandles i *En Anden* og *Hærværk* psykoanalytisk og forklares som resultatet af en moderbinding.

Et nyt motiv findes spredt ud over nogle af disse bøger: *Påfuglefjeren*, *En Anden*, *Verdslige Sange* og *Hærværk*. Det er mandens mulighed for at søge tilflugt hos kvinden (undertiden maskeret som en gensidig søgen tilflugt). Motivet forekommer første gang i de to bøger, der afspejler Tom Kristensens bryllupsrejse (*Påfuglefjeren* og *En Anden*) og må vel da delvis ses i sammenhæng med hans ægteskab. Dets psykologiske motivering er uden tvivl et ønske om, at kvinden foruden elskerindens også skal spille en mors rolle. Dette bliver særlig tydeligt



i den scene i *Hærværk*, hvor Jastrau søger trøst ved at rukke sit hoved frem og tilbage i sin kones skød og nyder at føle sig som et lille barn.

*En Kavalier i Spanien* må delvis betragtes for sig. Digteren tager her afstand fra den spanske erotik, der kun synes ham at give valget mellem bordellet og ægteskabet, mellem den rene seksualitet og en langvarig binding, der åbenbart også er uønskelig.<sup>78</sup> Over for denne stilles – direkte og indirekte – forestillingen om en fri, men kølig, skandinavisk erotik. En sådan erotik, siger Tom Kristensen, er »det smukkeste, jeg har oplevet«, og han taler med bevægelse om »Skønheden (. . .) i det frie Forhold« og om sin forelskelse i »det nordiske Lys over min Ungdoms Elskov«. Vi aner, at denne frie, kølige, skandinaviske erotik forener den legemlige og den sjælelige side af kærligheden. Men hvor i hans forfatterskab op til 1926 finder man den? Det er nok mere et ideal, som den af hjemve forpinte digter i Spanien maner frem i sine tanker. Det bør også bemærkes, at han i samme åndedrag taler om »Forvirringen og Pjattetheden i det frie Forhold«.<sup>79</sup> Det var vel nærmest sådan, at så længe erotikken kunne holdes som en fri, luftig, kølig, stemningsfyldt forelskelse, var den ren lykke. Men når man nåede frem til de seksuelle realiteter, kom også problemerne og dermed følelsen af forvirring og pjattethed. At forvirringen og problemerne i øvrigt var lige så store i ægteskabet, synes *Hærværk* at vise. Men denne bemærkning i 1926 er også interessant ved at være Tom Kristensens første udtrykkelige reservation over for den frie kærlighed.

En løsning – på en måde den eneste mulige – på det erotiske problem er givet i digtet *Genfødt*, der bygger på en oplevelse under opholdet i Riga i 1930. Det er det mærkeligste, det mest åbenhjertige og det mest harmoniske af alle Tom Kristensens kærlighedsdigte. Det siges rent ud, at den russiske kvinde i digtet på én gang er mor og elskerinde for ham, og at han derfor endelig føler sig forløst, ja genfødt. Desuden kan man bemærke, at hun er skildret som noget grov og robust og altså vel er fra et jævnt socialt lag. Det samme gælder Anna Marie i *Hærværk*, og man må formode, at der i valget af sådanne kvinder ligger en hemmelig solidaritet med moren, der i romanen betegnes som »Proletarkvinde«.<sup>80</sup>

Digtets tone er både resolut og befriet. Det er, som om han her på det erotiske område har gjort, hvad han ofte har drømt om på andre



felter: ved et spring at bryde ud af den evige gentagelse. Digtet er anbragt som det sidste i samlingen *En Fribytters Ord* (1932), og man kan tænke sig, at han dermed har villet sige, at dette – i det mindste i det erotiske – er den naturlige afslutning på hans ungdom.<sup>81</sup>

Det er sikkert også rigtigt, at Tom Kristensen kun på denne måde kunne have opnået fuld erotisk harmoni. Men i virkelighedens verden kunne der ikke bygges videre på forholdet til Marija Kumacova. Inden for det muliges grænser er det sikkert *Stjærner og Vindruer* (i *Mod den yderste Rand*), der kommer hans ideal nærmest. Her er en festlig, kølig, sjælfuld erotik, gennemlyst af nordisk sensommerstemning. Men det er en skrøbelig balance, for han finder det nødvendigt at gøre noget for at »køle paa vor Pagt«.

Efter 1936 har Tom Kristensen ikke fortsat som kærlighedsdigter. Men hans litteraturkritik behandler ved talrige lejligheder erotiske problemer. Moderbindingen har han som tidligere omtalt beskæftiget sig med i det store essay om Lawrence fra 1938. I en artikel fra 1935 hævder han, at kærlighedshadet var »Lawrences store, psykologiske Opdagelse«.<sup>82</sup> Men her modsiger han sig selv. Det er først og fremmest i artikler om Strindberg, han kommer ind på kærlighedshadet mellem mand og kvinde – som kendes fra *Livets Arabesk* og *Hærværk*. Men også ved andre lejligheder viser han dette fænomen interesse.<sup>83</sup> Uforeneligheden af den legemlige og den sjælelige kærlighed har han fremhævet hos Gustav Wied og søgt at forklare den psykoanalytisk.<sup>84</sup>

Der foreligger imidlertid et meget vigtigt, aldrig benyttet dokument, som må fremdrages, inden vi slipper spørgsmålet om Tom Kristensens erotiske digtning og dens forhold til hans personlige holdning. Det er et interview, som Ole Vinding tog med ham i august 1935, og hvis titel er »Hvordan skal man forstaa Lawrence?«<sup>85</sup> Tom Kristensen, der netop er ved at oversætte *Sons and Lovers*, gør her rede for sit meget personlige forhold til D. H. Lawrence. Om dette forholds begyndelse giver han interessante oplysninger: »Lawrence mødte jeg sent, først i 1930, da jeg havde skrevet mig træt paa »Hærværk«. Jeg havde dengang Planer om at skrive en »aabenhjertig erotisk« Roman – men Lawrences Tilsynekomst knuste fuldstændig denne Plan. Han blev en Barrière, jeg maatte over inden jeg kunde komme videre.« Disse udtalelser kræver en forklaring. Den moderbinding, der havde været

latent i tidligere værker, kom i *Hærværk* frem på overfladen, og at Tom Kristensen nu ikke var bange for at vedkende sig den, viser digtet *Genfødt*. I *Hærværk* var moderbindingen imidlertid kun et bimotoiv, og han har da tænkt at gøre den til hovedmotivet i en ny roman.<sup>86</sup> Læsningen af Lawrence tilintetgjorde denne plan, fordi han allerede havde gjort det, som Tom Kristensen havde i sinde.

Men det fremgår også, at hele problemet er aktuelt endnu i 1935: »Lawrence er blevet af største Betydning for mit Liv, han er blevet en Kamp og en Fornydelse, han er blevet min farligste Makker og den uundgaaeligste. Jeg tvivler ikke paa et aandeligt Slægtskab mellem ham og mig«; og om oversættelsen af *Sons and Lovers* siger han, at dette arbejde måske »vil gøre mig det vanskeligt ikke at skrive som Lawrence, naar jeg selv begynder igen«.

Tom Kristensen giver nu en dristig, subjektiv fortolkning af *Sons and Lovers*. Han motiverer denne med, at læserne ofte får »et andet Indtryk af Personerne end det, Lawrence ønsker at give«, hvilket endda i særlig grad skulle gælde for netop denne roman. Yderligere tager han en senere udtalelse af Lawrence til indtægt: »»Den Gang jeg skrev »Sons and Lovers« troede jeg, at min Moder havde Ret, det tror jeg ikke mere.«« Det, Tom Kristensen nu gør, er følgende: med støtte i Lawrences senere bemærkning – og, som vi skal se, i sine egne personlige forhold – hævder han, at Lawrence i *Sons and Lovers* ubevidst tog parti for sin far, mens det var hans hensigt at tage parti for sin mor. Synspunktet fremføres med disse ord: »Han vil i Moderen se noget ophøjet, hun er forfængelig, tilhører en bedre Klasse end Faderen, der var Minearbejder, tykhovedet, forhadet af Børnene, til Tider fuld og brutal, men *mærkværdigvis* er det Faderen, han nærmer sig i sin Bog, ganske ubevidst. Det er uundgaaeligt for Læseren at føle en vis Sympati for denne grove og enkeltsporede Arbejder, og Lawrence synes selv *erotisk* at nærme sig ham. Lawrences Faders Indflydelse viser sig allerede<sup>87</sup> i »Lady Chatterley«, hvor han ligefrem taler sin Derbyshire-Dialekt og det er givet, at det er den jævne Minearbejder, som gaar igen i Sønnens bedste erotiske Momenter. Lawrence kommer med sin Far fra Underklassen, men gennem sin bedre dannede Moder er han blevet Individualist, og det fremgaar baade af hans Skrifter og af hans Privatliv, at Kampen mellem [sic] Moderens Indflydelse inden Tilbagekomsten til Faderens Oprindelighed har været

haard for ham.«<sup>88</sup>

Til denne fortolkning føjer Tom Kristensen endnu nogle generelle bemærkninger om Lawrence: »Det bemærkelsesværdige i Lawrences omstridte Forfatterskab er Hensigten at gøre det erotiske primitivt igen og til det centrale i et Menneskes Liv og Udvikling, som aandeliggjort Kød. (. . .) Han er udpræget monogam, og hvis han forstaar at en Mand ikke bliver hele Livet med den samme Kvinde, saa er det fordi – hævder han – en Forbindelse, hvor baade det kødelige (først og fremmest) og det aandelige passer sammen hos begge Parter, er yderst sjælden. Dette er Idéen til en kødbestemt Erotik.«

Den personlige baggrund for alt dette er ikke svær at se. Med *Hærværk* havde Tom Kristensen erkendt, at den harmoniske erotiske frigørelse, som han drømte om i sin tidligere digtning, hindredes af moderbindingen. *Genfødt* fremførte en i det lange løb umulig løsning: kærligheden til en kvinde, der på en gang var mor og elskerinde. Nu gør han, med støtte hos Lawrence, et nyt forsøg på at løse problemet. Han erkender sin bundethed til den erotikfjendtlige mor, men prøver at komme ud over den ved bevidst at tage parti mod hende. Dette er Tom Kristensens sidste forsøg på at fastholde troen på den frie, harmoniske kærligheds mulighed og berettigelse.<sup>89</sup>

Som vi har set, indvarsler en passage i *En Kavalier i Spanien* en dobbelthed i synet på den frie kærlighed. Og efter 1930 kan der hos Tom Kristensen meget tydeligt ses en spænding mellem det erotiske frisind og en reaktion mod dette frisind.

Troen på den frie kærligheds ret kom til at stå for ham som en del af fribytter-holdningen, den amoralske og nihilistiske grænseløshed, som han senere tog afstand fra. Denne holdning og opgøret med den betragter han også på det erotiske område som noget, der er fælles for hele hans generation. Men der er ingen tvivl om, at de personlige oplevelser også her er det primære.

I 1938 skrev Tom Kristensen i en af de omtalte artikler om Gustav Wied: »det Frisind, det grænseløse, tøjlesløse Frisind, der vaagnede i Efterkrigstiden som udprægede »bad manners«, forsømte ogsaa sin Pligt og trak ham ikke ud i det levende Liv, hvor han hører hjemme (. . .) Frisindet glemte Gustav Wied, for hans Opfattelse af Kærlighedsmysteriet kunde ikke hjælpe med til Udviklingen hen imod det

teknisk fuldendte Ægteskab«. <sup>90</sup> Endnu mere tydeligt udtrykker han sig i artiklen »Ungdommens Krav« fra 1945: »den eneste Lære [på erotikkens område], man kan uddrage af Mellemkrigstidens forturnede Aar, er, at Promiscuitet let fører til kold og bevidst Erototeknik, medens der er Mulighed for Udvikling af Menneskelighed i Monogamiet, hvis det da ikke tørrer ind til hellig Ejendomsret og det rene Helvede. Det var saa vist ingen Skade til, at Litteraturen fra det ærlige: »Jeg vil i Seng med dig« gik over til det mere følsomme: »Jeg elsker dig«, ligesom lidt kønslig Loyalitet nok kunde give Dagligdagen et romantisk Skær«. <sup>91</sup> Det er utvivlsomt også tyverne, Tom Kristensen tænker på, når han i 1956 udtrykker sin undren over, at Freuds menneskeopfattelse, »dette mørke syn for en tid kunne forenes med den lyse drøm om den frie kærlighed. Men det var jo ogsaa tæt ved at ende galt. Kærligheden kunne nær blevet døbt om til kærestefællesskab, til *sexual partnership*«. Og han tilføjer: »nu maa man gerne for at ramme mig citere det gode, gamle ordsprog: »Da fanden blev gammel, gik han i kloster««. <sup>92</sup>

I den sidste bemærkning ligger der naturligvis en indrømmelse af noget personligt. Vi har tidligere citeret en del af Tom Kristensens artikel fra 1939 om Negley Farsons *Story of a Lake*. Heri gør han op med sit eget og sin generations amoralske og kyniske liv i 1920'erne. Vi har derimod ikke set, at Tom Kristensen også fører dette opgør over på det erotiske område. Om hovedpersonen i romanen skriver han:

Anthony Lynd er kommet i Drift, han er kommet ud i den Form for Tilværelse, hvor Skæbnen nok en Dag skal slaa ned, og Skæbnen hedder Felicity Covel, en rødhaaret Kvinde med grønne Øjne, en af disse moderne Kvinder fra Tyverne, som har betragtet Erotik med en funktionalistisk Koldblodighed og derfor ikke aner, hvorledes hun skal bære sig ad, da hun endelig staar over for den store, monogame Kærlighed.

Deres Kærlighedshistorie er desværre altfor typisk for vor Tid. Hun er saa aabenhjertig, og han er aabenhjertig, og de taler med hinanden, som om den Følelse, der hedder Skinsyge, ikke eksisterede. De ødelægger hinanden med deres friske Kynisme. <sup>93</sup>



Da Tom Kristensen ved hærværks-krisens afslutning ville prøve at bringe orden i sit liv efter ungdommens kaos, var hans marxistiske overbevisning kun en side af denne orden. En anden side var en strengere kønsmoral. Denne kunne endda en enkelt gang kombineres med marxismen. I 1933 anmeldte han en roman af Pantelejmon Ramanof, der i Rusland hed *Kammerat Kisljåkof*, men i de vesteuropæiske lande havde fået titlen »Tre Par Silkestrømper«: »En ganske karakteristisk Forskydning, som røber vor dekadente, erotiske Smag.«<sup>94</sup>

Men det, der skete, var mere mærkeligt end som så. Som vi har set, var umuligheden af at forene det sjælelige og det legemlige i kærligheden et hyppigt tilbagevendende tema i Tom Kristensens værker. Ikke desto mindre er det en sådan forening, han nu efter 1930 prædiker i sin litteraturkritik. Derved forudsætter han, at man kan vælge denne forening, hvis man vil, og sådan var det jo i hvert fald ikke for hans eget vedkommende. Det er derfor en – sikkert nærmest ubevidst – forfalskning, når han giver den frie kærlighed som princip skylden for den erotiske misere. Det er også en ubevidst historieforfalskning, når han med sine meget personlige forudsætninger identificerer sig med en hel generation. Når han nu med henført stemme lovpriser den hele monogame kærlighed i modsætning til den kolde erototeknik (et ord, han gerne bruger),<sup>95</sup> taler han om et ideal, som han selv havde haft meget vanskeligt ved at realisere.

Det er da konsekvent, at Tom Kristensen ikke tager afstand fra erotiske skildringer i litteraturen, når blot de er udtryk for en kærlighed, som også har en sjælelig side. Således kan han i artiklen »Hvad er pornografi?« fra 1957 skrive: »Derfor ækles jeg ved Henry Millers vendekreds-bøger (ikke »Det kosmologiske øje« og »Remember to remember«). Derfor rynker jeg paa næsen ad *ganske faa enkeltheder* i Agnar Mykles »Sangen om den røde rubin;« men da Agnar Mykle ved, hvad sublimering er, gaar jeg helt og fuldt ind for hans kunstværk«. <sup>96</sup> Sublimering må betyde kombinationen af det seksuelle med noget sjæleligt. Tom Kristensen har også brugt dette ord året før, i en polemik med Poul Henningsen. Om »den sublimering, jeg søger efter«, siger han her: »Uden en andetsteds fra hentet sædelig livsanskuelse er kærligheden slet ikke i stand til at naa det, den netop tilstræber, den elskedes eller de elskedes lykke« – hvilket endda er et citat fra

Georg Brandes!<sup>97</sup>

– De store træk i Tom Kristensens erotiske udvikling tegner sig da meget klart: fra bundetheden til den erotikfjendtlig mor over frigørelsen til den frie kærlighed og videre til accepten af en ny bundethed. Frigørelsen i den anden fase var kun tilsyneladende lykkedes fuldt ud. I virkeligheden var han også i denne fase under morens indflydelse. Derfor ser det ud til, at den frie kærlighed for ham fik to sider, en lys og en mørk. Den lyse er den frie, kølige, skandinaviske forelskelse, »det nordiske Lys over min Ungdoms Elskov«, den mørke er de forvirrende og frustrerende seksuelle realiteter. Når Tom Kristensen mistede troen på den frie kærlighed, var det, fordi han heller ikke i den kunne skabe en enhed af det sjælelige og det legemlige.

#### 4. Politik

Det er ikke muligt at sige noget helt præcist om den unge Tom Kristensens politiske anskuelser. I en tilføjelse til *Aage Veeg*-manuskriptet fra maj 1914 skriver han om »den store sympati«: »Mod den har bl.a. Kristendommen stræbt, men ved at lægge tyngdepunktet ud over livet, i det, som vi intet ved om, og Socialismen har flyttet tyngdepunktet indenfor begrænsningen,<sup>98</sup> men anbragt det på lønspørgsmålet, som aldrig kan føre til noget godt.«<sup>99</sup>

Denne absolut autentiske bemærkning står helt uden for fiktionen i *Aage Veeg*: den er en del af et notat, der fuldt ud står for forfatterens regning. Men den er tilsyneladende i modstrid med det billede af den unge digter, der gives i Jesper Ewalds *De grønne Aar*. Tommy – Tom Kristensen – siger allerede i 3. g med et vildt blik og et bittert drag om munden, at han vil skrive sociale essays.<sup>100</sup> Og om hans tidlige studietid, ca. 1912–13, hedder det bl.a.:

Tommy var sig selv, uskyldig og lattermild og fuld af sociale Spekulationer, luvsldt, uden Vinterfrakke, blaa om Haandledene, men lysten-  
de af naiv Livsfølelse. (. . .) han begav sig til det yderste Nørrebro og fik Middag i Hjemmet hver eneste Dag. Tommy hang ved sit Hjem, skønt han var den ældste af seks og der var en evig Ballade mellem Forældrene og Børnene, med alle optænkelige Partistillinger og jæv-

lige Ørenstæver, som han sagde. Om Natten skrev han udenpaa Konvolutter for Vælgerforeningen og omdelte socialdemokratiske Valgopraab. Der var en Hvile i Tommys Selskab, fordi han kendte sin Vej frem og aldrig var i Tvivl – og nærede en Tyrkertro til den menneskelige Naturs oprindelige Godhed, som vilde lyse og funkke lig det pure Guld, naar Socialdemokraterne fik Flertal paa Rigsdagen.

– Man skal være klassebevidst! sagde Tommy, som om han betroede Jakob en dyb og farlig Hemmelighed: – Læg Mærke til, at de Proletarer, som kommer frem, de snobber for Borgerskabet og ender som nogle Lorte.<sup>101</sup>

Endelig reagerer Tommy, som vi tidligere har set, stærkt, da de tyske socialdemokrater i 1914 går med til verdenskrigen. »En Troende var blevet forraadt«, siger Jesper Ewald.<sup>102</sup>

Nu kunne man naturligvis indvende, at Jesper Ewald måske ikke holder sig så nøje til virkeligheden. Denne indvending kan selvfølgelig ikke afvises. Men det er lidt svært at se, hvorfor han skulle fremstille den unge Tom Kristensen som naivt troende socialdemokrat, hvis der ikke var noget om det.<sup>103</sup> Desuden giver det store citat et klart indtryk af, at Tom Kristensens politiske overbevisning havde den nøjeste sammenhæng med hans solidaritet med sit hjem, og en sådan sammenhæng kan vi også konstatere i en senere periode af hans liv.

Den tilsyneladende modsigelse mellem Jesper Ewalds fremstilling og bemærkningen i *Aage Veeg*-manuskriptet kan måske forklares på følgende måde: den unge Tom Kristensen var socialdemokrat, først og fremmest fordi han ville være solidarisk med sine forældre og sit miljø – men han følte sig ikke forpligtet af socialistiske teorier. Denne opfattelse bekræftes nok også af en bemærkning i *Aabenhjertige Fortællelser*. Om filosofikum-manuduktionen siger han her bl.a. følgende: »Det passede mig, at vi skulle nære mistanke til alle systemer. Det passede mig, at Karl Marx var politiker, Søren Kierkegaard kristen og Schopenhauer og Nietzsche store og dejlige digtere og altså faldt uden for filosofien.«<sup>104</sup> Det betyder jo, at han opfattede Marx som subjektiv, og at de socialistiske ideer derfor ikke kunne have samme autoritet for ham som for en socialist.

Flere udtalelser om sit politiske standpunkt i 1914 har Tom Kristensen fremsat i en artikel i 1961.<sup>105</sup> Han lægger her ikke skjul på, at

han 1. august 1914, den dag, da krigen brød ud, var mest optaget af erotiske oplevelser i Vordingborg. Om sit daværende politiske standpunkt siger han: »hvorledes bør man være, når man er 21? Jeg kan kun tale om, hvorledes jeg *var*. Indrepolitisk indifferent; men jeg havde jo heller ingen stemmeret. Udenrigspolitisk med en tilbøjelighed til at skabe store fantasier eller fantasterier (. . .) Forkærlighed for yderliggående standpunkter, men også lyst til at motivere dem. Forkærlighed for heltedyrkelse og det, der er endnu bedre: Helteafsløring. Og endelig: der skulle ske noget«. Til bemærkningen om sin indifferens over for dansk indenrigspolitik føjer han dog nogle ord om, at »det ville gå over, så snart han fik stemmeret«. De sidste ord kunne tages til indtægt for den opfattelse, at den politisk venstreorienterede holdning, som Jesper Ewald tillægger Tom Kristensen allerede ca. 1912–13, i virkeligheden først udvikledes i årene efter 1914.

Hvordan Tom Kristensens politiske meninger udviklede sig under 1. verdenskrig, har vi i øvrigt ingen detaljeret viden om. *Aabenhjertige Fortæelser* er helt tavs om dette. Det kan imidlertid betragtes som givet, at den russiske revolution i 1917 og måske også de efterfølgende begivenheder i Tyskland radikaliserede ham. Omkring 1919–20 var han kommunist, om end ikke ortodoks. Nogle af digtene i *Fribytterdrømme* vidner jo trods alt også om en politisk venstreorienteret holdning. Det er ikke alene en æstetisk revolution, der forkyndes i *Landet Atlantis*, og det understreges også af, at digtet først blev trykt i Studentersamfunds-bladet *Nye Tanker* (i marts 1920).

Forskellen mellem *Fribytterdrømme* (1920) og *Livets Arabesk* (1921) er – også i politisk henseende – en forskel mellem optimisme og pessimisme. I digtsamlingen tror Tom Kristensen på revolutionen, i romanen gør han det ikke. Når han har sagt, at det var opholdet i Kina, der drog ham bort fra kommunismen, er det derfor sikkert kun en del af sandheden. Denne reaktion var nok forberedt allerede inden rejsen.

I »Den unge Lyrik og dens Krise« (1925) siger han blot: »Frygten for de kommunistiske Eksperimenter i Østen gjorde mig varsom.«<sup>106</sup> Senere har han uddybet dette ved at oplyse, at frygten for kommunismen efter rejsen til østen dels skyldtes følelsen af de forfærdelige ting, der kunne ske, hvis folkemasserne i Kina kom i bevægelse, dels de grufulde handlinger fra bolsjevikkerne side, som han havde oplevet i



Tom Kristensens politiske anskuelser i årene efter 1922 kender vi kun i meget store træk. Men man kan vist i hvert fald slå fast, at han har været venstreorienteret uden at være ekstremist og uden at være bundet til noget bestemt parti. Det fremgår af hans litterære kritik. Men der er også enkelte mere direkte vidnesbyrd. I en artikel fra 1923 går han uden forbehold ind for det sociale lighedskrav.<sup>108</sup> Digtet *Wallstreet* (1924) har en antikapitalistisk tendens,<sup>109</sup> og et andet digt, *Fabriken* (1925), hentyder til arbejderens kamp.<sup>110</sup>

Dette vage mellemstandpunkt er sikkert omtrent det samme som Jastraus; det blev først bragt ud af verden, da Tom Kristensen kort efter hærværks-krisen gik over til marxismen. Hvornår dette skete, kan vi ikke sige præcist. Ifølge List-Christiansen fremgår det af hans artikler i *Tilskueren* fra 1928 og 1929, at han gradvis nærmer sig »et konkret politisk stade«. Allerede i juni 1928 »viser han et andet ansigt end det, vi kender fra hans tidligere kritiske virksomhed. Man kan ikke kalde hans stilling afklaret, men det er som om han er på vej til at finde et alternativ til æsteticismen, hans egen generations kunstsyn«. <sup>111</sup> Som noget af et vendepunkt betragtes anmeldelsen af Thomas Dinesens *No Man's Land* (nov. 1929), om hvilken List-Christiansen skriver: »Det er som om Tom Kristensen her tager afsked med fribytterdrømmene, med ekspressionismen, med hele sin ungdoms kunstsyn. Det sker ikke uden et hjertesuk. Han er nået frem til det punkt, hvor han erkender, at han må tage politisk standpunkt, og det er på grundlag af hans kritiske produktion let at slutte sig til, at hans valg falder på venstrefløjen.« <sup>112</sup>

Dette er i og for sig rigtigt, men List-Christiansen inddrager ikke hele det foreliggende materiale, og det synes muligt at bestemme tidspunktet for overgangen til marxismen noget nærmere. I et brev til Harald Bergstedt, som er udateret, men åbenbart skrevet lige omkring nytår 1929, finder man bl.a. flg. udtalelser:

jeg lever ikke en Dag uden at jeg tænker paa den Revolution, der *maa* komme, jeg lever ikke en Dag, undtagen jeg tænker paa Problemet, hvad har Intelligensen at give Folket, kan Haandens og Aandens Arbejdere slutte sig sammen etc. etc. du kender det: jeg kunde sige, en dyb religiøs Følelse af ikke at ville være Forræder.

Før, da jeg var verdensberømt paa Raadhuspladsen, var der kun min Kunst, intet andet, og i den en vis Trang til Ærlighed og en dyb Foragt for Politik.

— — —

Artist og ikke Artist, politisk indstillet og med Følelsen af, at jeg er en Barnerumpe i alt, hvad der gælder Politik, raffineret og med en Længsel mod Folket, samtidig Trang til Ensomhed, brrrrr.

Saadan er Kristensen.<sup>113</sup>

Det fremgår heraf klart, at Tom Kristensen allerede omkring nytår 1929 var socialist, og at han var blevet det i løbet af 1928, efter afgang fra Politiken. Hans nye anskuelse er sikkert yderligere blevet befæstet i løbet af 1929, og i november dette år giver han i et interview for første gang offentligt udtryk for den: »jeg hører hjemme blandt de Folk af den københavnske Intelligens, der søger Tilknytning til Haandens Arbejdere . . . jeg er for saa vidt optaget af de marxistiske Teorier . . . uden dog at være lærd Teoretiker . . .«<sup>114</sup>

— Men hvorfor blev Tom Kristensen marxist? Det er nemt at forstå, at der efter hærværks-krisen fulgte en trang til at få orden i tingene. Denne orden kunne han kun få ved på flere områder at opgive friheden og skaffe sig nye bindinger. Det er sådanne bindinger, der er tale om, når han bliver afholdsmand og når han opgiver troen på den frie kærlighed. Og også hans marxisme må ses under denne synsvinkel.

Der er dog en forklaring, som går dybere. Hvis man tør tro Jesper Ewald, lagde Tom Kristensen allerede som 19–20-årig vægt på at være solidarisk med sit oprindelige miljø. Det er det samme ønske, der ligger bag det netop citerede brev til Bergstedt, navnlig ordene om »en dyb religiøs Følelse af ikke at ville være Forræder«. Det er interessant, at denne solidaritet ved flere lejligheder har været udtrykt som solidaritet med en proletarkvinde. I en artikel fra 1923 skriver han, i en politisk sammenhæng: »Jeg har den dybeste Respekt for den Kvinde, som har vasket malprobre Skjorter — jeg er selv i Slægt med hende —«.<sup>115</sup> De sidste ord kan forstås bogstaveligt, for i *Hærværk* siger Jastrau: »En Mand sættes til at studere Nationaløkonomi. (. . .) Hans Moder er død, da hun er tyve (. . .) han forguder hende . . . Og han ved om hende, at hun var Proletarkvinde . . . i dette Ords sande

og mest fortvivlende Betydning. (. . .) Nu er Nationaløkonomi saa objektivt, som noget kan være. Ikke? Tal og Realiteter. Eller tager jeg fejl? Er den ikke mere objektiv end Lyrik? Men jeg spørger dig – (. . .) bliver en saadan Mand konservativ eller Kommunist?«<sup>116</sup>

Vi kan således slutte, at Tom Kristensen blev socialist, fordi han ville være solidarisk med sit oprindelige miljø, og at det inden for dette miljø især var hans mor, han ville være solidarisk med. Hun har da haft en afgørende indflydelse ikke alene på hans erotiske, men også på hans politiske udvikling. Inderst inde har han følt, at han svigtede hende både ved at stige op over hendes sociale lag og ved at have et erotisk forhold til en kvinde.<sup>117</sup>

Tom Kristensen indrømmer gennem Jastraus ord selv, at det var af subjektive grunde, han var blevet socialist. I det hele taget minder forløbet meget om den religiøse omvendelse i 1939. I begge tilfælde er den nye overbevisning fremkaldt af en personlig krise, i begge tilfælde har den valgte løsning en udpræget følelsesmæssig baggrund, og i begge tilfælde distancerer han sig i hvert fald i begyndelsen fra en intellektuel stillingtagen til den nye anskuelse: som han i 1939 afviser at beskæftige sig med teologi, siger han i 1929, at han ikke er nogen lærd marxistisk teoretiker.

Der var imidlertid fra begyndelsen to afgørende forhindringer for, at Tom Kristensen kunne blive en helhjetret marxist. Den ene er hans afvisning af at lade kunsten træde i en bestemt tendens' tjeneste og altså producere marxistisk litteratur; den vil vi beskæftige os med i denne dels sidste kapitel.

Den anden forklaring er hans individualisme. I interviewet fra november 1929 bliver han spurgt, om han har et formål med sit forfatterskab, og svarer: »– Ja . . . *det*, at gøre Kunsten til en direkte Del af mit Liv – saa maa mine Ting vel kunne vise *en Mands Vej gennem Livet* . . .«,<sup>118</sup> hvilket stadig er et såre individualistisk forehavende. I »Kunst, Økonomi, Politik« (marts 1932) har han trængt sin individualisme i baggrunden. Men i sin rustale fra oktober samme år er han mere realistisk. Om de venstre-intellektuelle i Danmark siger han her: »skal vi være helt ærlige, ligger der endnu en Masse individualistiske Gløder og ulmer i os. Det er dem der faar saa mange af os til at finde *Marx* kedelig og *Freud* morsom«. <sup>119</sup> Han inddeler disse venstre-intellektuelle i tre typer; den, som han selv hævder at tilhøre, kalder han

»den lyrisk-revolutionære – den mest usympatiske; den tilhører det Blandingsgods vi kalder Efterkrigsgenerationen, og er uklar og splittet, fordi den oplevede Verdenskrigen sammen med Pubertetsbesværlighederne<sup>120</sup> og kendte den gennemforløjede og klamme Idyl fra før 1914. Denne Type kan blive Kommunist, Fascist eller Katolik, bare noget andet end før. Men lyriske Mennesker fuser af som Sodavand – de er ikke farlige«. Om sin generation siger han videre: »Den Intellektuelle, som vil omforme sig til Revolutionær, maa gennemgaa en højst ubehagelig Hærtningsproces, som de kolde bedst kan taale. (. . .) Det er svært for os Intellektuelle at kaste Overklassekulturen over Bord. Ubevidst haaber vi, at redde noget af dens virkelige Værdier med over. Ungdommen har det lettere, de kan maaske frejdigt skovle Homer, Shakespeare, Goethe og hele Efterkrigstidens Generation paa Historiens Køkkenmødding. For min Generation er det svært at omskabe sig fra Intellektuel til et Redskab, et Apparat, det giver En Fornemmelse af, at man intellektuelt gaar i Opløsning«.

I virkeligheden mener Tom Kristensen nu uden tvivl, at man *bør* redde den gamle kulturs værdier med over. Det har han også – og her uden forbehold – givet udtryk for i interviewet fra november 1929. Og i det hele taget er han nok ikke så ked af at høre til den intellektuelle overgangstype, som han prøver at give det udseende af. Det tyder hans udtalelser om de to andre typer også på. Den anden type er den »intellektuelle Stræbertype«, der ønsker at være fører for arbejderklassen, og om dette ønske siger han: »Det er min Tro, at de Intellektuelle snart har opgivet det Hovmod, at de var selvskevne til at spille Førere og er blevet klar over, at de kun er den Draabe Tvivl, der skal til, for at det nye skal tage Form«. Den tredje type »nærmer sig Arbejderklassen, fordi den har indset, at en *Kulturomvæltning er paa Vej* (. . .) Denne kolde Type, der baade mangler Charme og Varme, foretrækker jeg paa samme Maade, som jeg foretrækker en skarp Kniv, naar jeg skal skære«.

Som repræsentant for overgangstypen stiver Tom Kristensen sig af ved at tænke på andre, der er i samme situation: »Vi i min Generation er for problematiske. *Sigurd Hoel* sagde til mig, at skrev man om Pubertet og Erotik, havde man Chance for at faa sine Bøger læst om tyve Aar, skrev man om politiske Emner, var de forældede i Morgen. Men man *maa* vel skrive politisk for sin Samvittigheds Skyld, sagde



han – og nu hører jeg, at han skriver paa en Roman om sin Barndom . . . »<sup>121</sup> I samme forbindelse nævnes Hemingway og den tyske forfatter Ernst Glaeser.<sup>122</sup>

Om Sigurd Hoel havde Tom Kristensen i februar 1932 skrevet en artikel, der bekræfter, at han i sit hjerte var fuld af sympati for den overgangstype, som han i rustalen halvt om halvt tog afstand fra: »Intellektuelt og kritisk er der saaledes ingen Tvivl om Sigurd Hoels Stilling. Han er en Overgangstype, som ikke kan forkaste James Joyce's metafysisk-individualistiske Æsteticisme, selv om han tydeligt ser Værdien af de kollektivistiske Kunstbestræbelser i en Bog som den tyske Forfatterinde Anna Seghers »Fiskeropstanden i St. Barbara« (. . .) Organisk hører han hjemme i det psykologiske, og kun intellektuelt og køligt kan han række sine Hænder ud mod det politiske. Kritisk kan han naa frem til den nye Saglighed, fordi Kritiken altid løber forud. Kunstnerisk maa han derimod blive i sin Individualisme. Men er det saa sjældent? Er det ikke tidstypisk? Er det ikke derfor, at Sigurd Hoel er en af det unge Norges mest særprægede Skikkelser, og hans Ironi har saa skarp og dirrende en Klang?»<sup>123</sup>

Her betragtes det altså åbenlyst som en værdi at høre til overgangstypen. Og på flere steder i disse bemærkninger om Hoel er det tydeligt, at Tom Kristensen har sin egen situation i tankerne. Det gælder henvisningen til Joyce. Og det gælder konstateringen af, at man som kritiker lettere kan gå fra individualisme til marxisme end som kunstner. Netop sådan var det jo i hans eget tilfælde.

Sådan var Tom Kristensens holdning i 1932. Han var marxist eller i hvert fald klart promarxistisk, men han betragtede sig selv som en overgangstype, der havde sine rødder i individualismen og ønskede at bevare den individualistiske kulturs værdier. Og han var i realiteten ganske godt tilfreds med at være en sådan overgangstype.

– Men hvor længe holdt Tom Kristensens marxistiske tro, og hvorfor gik den tabt? Han har selv senere givet to forskellige forklaringer. Den ene er, at han ikke kunne acceptere det danske kommunistpartis meget nærgående lydighedskrav.<sup>124</sup> Den anden ligger i disse ord: »i mig var dog en Tro paa noget, en politisk Optimisme, som først væltede med Moskva- og Nürnbergprocesserne«. <sup>125</sup> Det må betyde, at det var Moskva-processerne, der berøvede ham troen på marxismen. (Den første af disse processer begyndte i august 1936, men allerede i

begyndelsen af 1935 havde Stalin sat en terrorbølge i gang.) Vi skal nu se, hvordan disse udtalelser stemmer med de kilder, vi har fra trediveerne.

I 1933 mærker man endnu ikke nogen forbehold over for socialismen, men vi har heller ikke så mange positive tilkendegivelser som i 1932. I 1934 skriver han artikler om to forfattere, der har skildret deres ophold i Sovjetunionen, danskeren Arne Strøm og amerikaneren Maurice Hindus.<sup>126</sup> Af disse er Strøm klart antisovjetisk, mens Hindus prøver at være mere upartisk. Tom Kristensens holdning er nærmest prosovjetisk, og især forsvarer han Sovjet mod Strøms kritik. Men tonen er neddæmpet, og de to artikler er ikke uden forbehold. Som det fremgår af indledningen til artiklen om Hindus, ved han ikke mere helt, hvad han skal mene: »Det er ikke for meget sagt at der for vore Øjne har samlet sig en Skymasse over Sovjetrusland. Nok faar vi Meddelelser og Beretninger derfra; men enten er de skrevet i det underlige, marxistiske Sprog, som foragter enhver artistisk Form for Anskuelighed, eller ogsaa er de overfladiske, de er farvede, sorte eller røde, og hvad enten det er Tordenskyer eller Rosenskyer, Skyer er det i alt Fald, og Landet nedenunder er svært at øjne.« Tonen har unægtelig forandret sig siden rustalen fra oktober 1932, hvor det bl.a. hedder: »Af Tretjakoff [en sovjetisk forfatter, Tom Kristensen havde truffet] lærte jeg, at Sovjet sender sine Kunstnere ud til Arbejdet igen, naar de er færdige med deres Bøger, saa at de først blev Kunstnere igen, naar Raastoffet var samlet. Der blev sørget for, at Grundlaget, Arbejdet ikke forsvandt – det virkede befriende at høre. (. . .) Derimod har den gamle *André Gide* ganske simpelt skrevet: »*Den eneste Frelse for Menneskeheden ligger i Sovjet*«. Det slog ned i mig som et Brag. (. . .) Hele Verden undtagen Sovjet staar altsaa over for denne intellektuelle Opløsning.«<sup>127</sup>

Alligevel viser de to artikler, at Tom Kristensen endnu i 1934 er prokommunistisk, om end ingenlunde ukritisk. Det bekræftes også af et interview fra oktober samme år, hvor han bliver spurgt, om han er kommunist, og svarer: »– Jeg staar ikke i Partiet, jeg staar heller ikke i andre Partier, men en Del af min Kunst, min Karakter, min Livsopfattelse og ogsaa min *Livsførelse* er baseret paa kommunistiske Idéer!«<sup>128</sup>

Men i november 1935 kan Tom Kristensen i en artikel om Pär

Lagerkvist skrive: »Hvis man skal karakterisere de fyrretyveaarige skandinaviske Forfattere [Tom Kristensen var da selv 42], bliver man sikkert nødt til at fremhæve, at det mest typiske hos dem er deres Angst for Ensrettetheden. Det, de har oplevet, den kommunistiske Revolution, den fascistiske Revolution, den nazistiske Revolution, har fyldt dem med Forfærdelse. Alt, hvad de synes var aandelig Værdi, forekommer dem nu at være traadt ned.« Og han istemmer Lagerkvists advarsel mod »alle vor Tids falske Profeter, de talløse Verdensforbedrere«. <sup>129</sup>

Der er ingen tvivl om, at det her er Stalins terrorhandling i 1935, der spiller ind. Næste år, efter Moskva-processernes begyndelse, kan han ganske tilsvarende tale om »Kommunisme eller Fascisme eller et tredje skummelt Standpunkt«. <sup>130</sup> For Tom Kristensen er kommunismen altså nu et fænomen på linje med fascisme og nazisme. Det bekræftes også indirekte, da han i marts 1938 svarer på spørgsmålet i et internationalt opråb, om han er for den spanske republik eller for general Franco; hans svar lyder: »Da jeg er imod alle Former for Ensretning, er jeg selvfølgelig imod General Franco.« <sup>131</sup>

Man kan da konkludere: Tom Kristensens marxistiske og prokommunistiske overbevisning synes at kulminere i 1932. Den kølnes lidt i løbet af 1933–34. En direkte afstandtagen kender vi fra november 1935. Der er ingen tvivl om, at den ændring i hans holdning, der indtræder i løbet af 1935, må ses i sammenhæng med Stalins terroraktioner. Derimod har Moskva-processerne ikke haft væsentlig betydning for ham: da de begyndte, stod han allerede fjernt fra kommunismen. De forhold, der fremkaldte en afkøling i 1933–34, kan være af forskellig art. Tvivl på udviklingen i Sovjetunionen og utilfredshed med det danske kommunistpartis disciplinære krav har spillet en rolle. Men der er vist også noget andet. Den nyomvendtes begejstring er sikkert stille sivet væk. I det lange løb var tvivl og skepsis altid stærkere hos Tom Kristensen end autoritetstroen. <sup>132</sup>

Siden 1935 har han været mod kommunismen, men hans antikommunistiske standpunkt har som oftest fået moderate, ikke sjældent godmodigt ironiske udtryk. Lejlighedsvis kunne flammen dog blusse højere op – som i digtet *Ungarn*, hvor han sammenligner opstanden i 1956 med modstandsbevægelsen i Danmark. <sup>133</sup>

Men hvor gik Tom Kristensen hen, da han holdt op med at være

marxist? Vi ved ikke noget præcist om det, men det er vanskeligt at forestille sig andre muligheder end Socialdemokratiet og Det radikale Venstre. Der er også indicier i denne retning. Digtet *De femogtyve Aar* (1937) giver, som tidligere påvist, støtte til en socialdemokratisk-radikal politik. Thorvald Staunings død i 1942 gav anledning til mindedigtet *Da Egen faldt*.<sup>134</sup> Og i en anmeldelse af Jacob Paludans *Røgringe* (1959) skriver han om det 20. århundredes sociale fremskridt: »Naturligvis sætter Jacob Paludan parentes om diktaturernes aandsformørkelse; men kunne han ikke i anledning af dette fremskridt have ofret lidt virak paa Socialdemokratiet og det radikale parti. Hvad man end mener om disse partier, paa dette punkt staar de saa smukt«. <sup>135</sup>

Det er da gået Tom Kristensen på det politiske område som på det religiøse. Efter at have mistet muligheden for at tro på det absolutte har han fundet frem til et moderat og ikke alt for klippefast standpunkt. Det socialdemokratisk-radikale syn, han tilsyneladende tilsluttede sig i anden halvdel af trediverne, kan meget vel sammenlignes med den lidt vakkelvorne, barthiansk prægede kristendom, der blev resultatet af omvendelsen i 1939.<sup>136</sup>

## 5. Klassicisme

Selv om den unge Tom Kristensen holdt sig på afstand af den naive futurisme og ikke som Bønnelycke ønskede at kassere Shakespeare og Michelangelo, er det klart, at der måtte være en antiklassicistisk tendens hos *Fribytterdrømmes* digter. Protesten mod det traditionelle skønhedsbegreb og mod de »harmoniske Fordomme« (*Landet Atlantis*) er i sig selv en protest mod klassicismen. Selve længslen mod det urolige og kaotiske må selvfølgelig også føre bort fra klassicismen.

Allerede 14. juli 1915 skrev Tom Kristensen i det tidligere citerede brev til Frithiof Brandt: »Jeg mindes en Mand, som hed Goethe, der omtrent var lige så dødbiderharmonisk som du, og velsagtens også boede i en Villa Pax med Bourgeoisi op og ned ad Væggene«. Der er to træk i denne bemærkning, som peger fremad i Tom Kristensens forfatterskab. Det ene er fremhævelsen af Goethe som eksponent for den klassiske harmoni; også senere beskæftiger Tom Kristensen sig



kun med den klassicistiske Goethe, ikke med den unge Sturm und Drang-digter. Det andet er opfattelsen af klassicismen som noget, der er knyttet til et ret højt socialt lag.

Først efter *Fribytterdrømme* kommer der antydninger af, at klassicisme hører sammen med alderdom, forstening og død – eller for at sige det mere præcist: med tabet af ungdommen. I digtet *Fra 6<sup>15</sup> til 9<sup>05</sup>* siger jeget: »jeg er ikke forældet endnu / i afklaret, klassisk Forbening«. Det er en delvis ordret gentagelse af disse vers, som patricierkvarteret i Palma de Mallorca få år senere giver anledning til: »Tænkte jeg maaske paa Goethe, den klassisk afklarede, som jeg engang har haft Uvilje imod, og vidste jeg, at jeg som gammel Mand engang vil forstaa disse Huse bedre end nu? Der var i hvert Fald noget, jeg øvede mig i, mens jeg gik de stille Vandringer. Jeg øvede mig i at blive gammel.« Her som i 1915 spiller den sociale modsætning en rolle: »jeg følte mig som en Proletar overfor Patriciernes beherskede Smag«. Alligevel er der sket en udvikling siden 1915 og vel også siden 1922. Han siger, at han *engang* har haft uvilje mod Goethe.<sup>137</sup> Han ser frem til, at han som gammel vil få større forståelse for klassicismen. Han ønsker en sagkyndig ved sin side, der kan forklare ham den klassicistiske ro.<sup>138</sup> Og ved bogens slutning ønsker han sig »Sagkundskabens Naadegave«, der skulle »forjage alle lyriske Taager«. <sup>139</sup> Sagkundskaben og den deraf følgende objektivitet har noget at gøre med klassicismen, og digteren er her ikke langt fra at ønske sig alle tre ting. Vi ser i *En Kavalier i Spanien* glimtvis tanker om den klassicistiske ro som forløsningsmulighed.

Men det er ikke så mærkeligt, at det kunne gå sådan. Trods al oprørskhed og alle traditionsbrud var der fra først af et element af klassicisme i Tom Kristensens digtning. Når kunstens opgave var at skabe orden ud af kaos, så *måtte* denne kunst være præget af en slags orden. *Chrysantemum* udtrykker en antiklassicistisk æstetik i regelrette strofer og velgennemtænkte symboler, kort sagt i en klassisk form. *Landet Atlantis* er en formfuldendt revolutionsprædiken. Hele samlingen af *Fribytterdrømme* er, som vi har vist, en velkomponeret helhed. Og *Livets Arabesk* er, som Hans Brix fastslog allerede ved udgivelsen, »helt klassisk akademisk«. <sup>140</sup>

Et meget vigtigt dokument i denne forbindelse er digtet »Jeg tør ikke mestre Musikken –«, der findes blandt forarbejderne til *Hær-*

*værk*. Tom Kristensen udtrykker her – i perfekt strofisk form – angsten for det fuldendte og afklarede i kunsten, men slutter så: »Men naar jeg skal dø, vil jeg synge / synge for sidste Gang, / – da toner den hen uden Tynge / min dødsens fuldendte Sang«. Som i *En Kavalier i Spanien* ser han frem til, at han senere vil blive klassicist – men ikke endnu, for klassicismen er et udtryk for tabet af ungdommen og for døden.

Omtrent samtidig med dette digt gav Tom Kristensen i en anmeldelse af Per Langes digtsamling *Forvandlinger* (1929) et interessant udtryk for sit ambivalente forhold til klassicismen:

Slægtens græske Smag, dens Sans for det plastiske har bevaret sig, han skjuler helst sig selv bag en Statue. Ganske vist røber han ikke dette Slægtskab med et Ord, han vildleder og i Stedet for legemlige Forfædre vælger han sig en aandelig: Keats. Atter Sansen for Grækenland og Italien, men uroligere, saa sandt som der var mere moderne Nerve i Keats end i Paludan-Müller. Det er, som om Angsten for den græske Ro, der har faaet sit geniale Udtryk i Keats' »Ode til en græsk Vase«, ogsaa har besat Per Lange. Hans Digtsamling er ikke blevet Statuer, men Forvandlinger. Skjuler han sig bag en Statue, saa besjæler han den med det omskiftelige, det ubestandige, med det, Inderne kalder Maya.

Dette omskiftelige, lunefulde, denne Skæbnens Ironi er det nye i Per Langes Hellenisme. Det er det moderne Indslag. Nok er Zeus i det pragtfulde Digt »Zeus« en Form, en Skikkelse, en Statue; men hvert Øjeblik er han en ny ( . . . ) og først til Slut, naar han holdes for Nar, staar han frem som den Statue, man tænker sig ham, men da med en saadan Voldsomhed og Pludselighed, at han mere virker som et blændende, kortvarigt Syn ( . . . )

Dette Digt ( . . . ) støttes af andre græske Digte »Apollon og Dafne«, »Kentauren«, »To Gudinder«, der staar som en Gruppe midt i Bogen, smukke i deres Bevægelser, med en Pludselighed i det sjælelige, som ganske forjager den »edle Einfalt, stille Grösse«, vi kender indtil Lede fra Thorvaldsen. Der er Gud ske Lov mere Heraklit end Winckelmann i denne moderne Hellenisme.

I det følgende fremhæver han med sympati den klassiske form i Lan-

ges kunst: »Billedet er blevet helt, ubrudt, Billedet er Strofen, og Strofen er uopslidelig i sin Fantasi.« Og han understreger modsætningen mellem denne klassiske form og det urolige indhold hos »Per Lange, i hvis Digte al Farve er dæmpet af og alt blevet glidende Bevægelser og rolige Konturer, der kun nu og da viger til Side og afslører den Pludselighed, det Spring, den spændte Fjer, som er Hemmeligheden i hans Poesi«. <sup>141</sup>

Der er stærkt subjektive momenter i disse udtalelser. Det er ikke rigtigt, at *Ode on a Grecian Urn* udtrykker angst for den græske ro. Digtet giver derimod udtryk for, at den skønhed, den græske vase har, og lykken i den tilstand og de begivenheder, som den skildrer, er uforgængelig – i modsætning til de levende menneskers lykke, der desværre er forgængelig. Ligeledes er det en afgjort overdrivelse at tillægge forfatteren af *Forvandlinger* en angst for den græske ro. Per Lange er gjort mere urolig, end han er. Derimod er det helt rigtigt at tale om en pludselighed i det sjælelige hos ham.

Den Per Lange, vi møder i Tom Kristensens artikel, har fået en vis lighed med anmelderen selv. Her tænker vi på betoningen af en kontrast mellem rolig form og uroligt indhold – og også på indførelsen af Maya-begrebet, kendt fra to steder i *Livets Arabesk*. Den balance mellem klassisk og moderne, som Tom Kristensen nu mener at finde hos Per Lange, er den samme, som han ti år tidligere havde lovprist hos Frithiof Brandt (digtet *Til en Ven* i *Fribytterdrømme*). Det var denne balance, han også selv ønskede at nå frem til, ikke blot i sin kunst, hvor den i grunden allerede var til stede, men også i sit liv. <sup>142</sup>

Forklaringen på dobbeltheden i kritikken af *Forvandlinger* er, at Tom Kristensen på den ene side havde en dyb, spontan sympati for Per Langes klassisk formede lyrik, men at han på den anden side var langt fra åbent at ville erklære sig som klassicist.

– Omtrent samtidig med anmeldelsen af *Forvandlinger* måtte Tom Kristensen også på anden måde tage sin stilling til den klassiske kultur i videste forstand op til ny overvejelse. Som vi har set, ønskede han ved sin overgang til marxismen at bjerpe så meget som muligt af fortidens æstetiske og intellektuelle kultur med over i den nye verden. Problemet lå i, at han selv måtte betragte denne kultur som »Overklassekulturen« (rustalen fra 1932, der nævner Homer, Shakespeare, Goethe). I denne forbindelse kan det være af interesse at kaste et blik



på de temmelig ejendommelige udtalelser, han i 1932 fremsatte som sit bidrag til en enquete om »Goethe og Nutiden«. Han erkender indledningsvis, at Goethe – ligesom Shakespeare – var »myriadmindet«, hvilket han anser for at være »de store Geniers Kendemærke«. Og så fortsætter han: »Men vor Tid er udpræget politisk, og i politiske Tider dømmes der strengt, som oftest meget snævert. Saa længe Literaturen stod under Indflydelse af Naturvidenskaberne og især Darwinismen, var Goethe stadig levende, han var aktuel, og det er ingenlunde tilfældigt, at Johs. V. Jensens asociale Udvikling over Kipling, Darwin og Oehlschläger skulde ende hos den store Weimarer.<sup>143</sup> Men vor Tid er politisk, og set med politiske Øjne var baade Shakespeare og Goethe Fyrstetjenere, Goethes Holdning overfor den store, franske Revolution var oven i Købet saa afvisende, at det er svært at tilgive. Og dog naar Goethes Indflydelse ned til Efterkrigstidens Digtere. Tager man den subjektive, gothiske Ungdomsafhandling *Über deutsche Baukunst* og den senere saa saglige *Italienische Reise*, mærker man, hvorledes Goethe paa sin Vis har gennemgaaet Udviklingen fra Ekspressionisme til Ny Saglighed, og Slutningen af *Faust* er vor egen Tid, Kanalbyggeren og Arbejdsmennesket Faust er vor Tids Type – trods alt.«<sup>144</sup>

Disse linjer giver anledning til forskellige kommentarer. For det første bemærker man, at Tom Kristensen her betegner sin egen politiske vurdering af litteraturen som meget snæver; det er, som om han kun nødtvungent anlægger en sådan vurdering. For det andet må det fastholdes, at den eneste lighed mellem Goethes udvikling fra Sturm und Drang til klassicisme og udviklingen fra ekspressionisme til Neue Sachlichkeit er, at der i begge tilfælde er tale om en bevægelse fra det mere subjektive til det mere objektive. I enhver anden henseende er sammenligningen umulig. Men det er vel her omtrent som med Tom Kristensens forhold til Per Lange. Han har større sympati for klassicismen, end han selv vil erkende, og denne sympati må han ligesom motivere eller undskylde.<sup>145</sup>

– I 1932 skrev Tom Kristensen en artikel, der bl.a. indeholder disse overraskende ord: »Nu kunne man maaske nok (. . .) prøve paa at vise, at psykologien som kritisk grundlag vil føre til anarki, at man kun med støtte til traditionen eller under forsøget paa at opbygge en ny tradition kan naa frem til en aktiv og fast kritik.«<sup>146</sup> I sig selv er dette



synspunkt ikke af blivende betydning for hans anmeldervirksomhed; han fortsætter netop med at bruge psykologien som grundlag. Da vi er i 1932, er det givet, at den nye tradition, han taler om, skal være af marxistisk art. Men det væsentlige er, at han her – vist nok for første gang – taler om *traditionen* som noget positivt. Vi står her ved begyndelsen til en lang udviklingslinje.

Da Tom Kristensens tro på marxismen svandt, kunne den kærlighed til de europæiske kulturtraditioner, som også fandtes i hans marxistiske periode, udfolde sig uden snærende bånd. Gennem den sidste del af trediverne og videre gennem fyrreterne styrkedes denne kærlighed, og den nåede sin kulmination omkring 1950. I denne proces har tidsbegivenhederne sikkert en stor andel. Tredivernes politiske misere, 2. verdenskrig og den nye spænding efter krigen vakte en dyb skepsis over for nutiden hos ham. Han vendte sig da mod den europæiske fortid for der at finde et fast fundament at bygge på.

Men der er også mere specielle forudsætninger for Tom Kristensens tiltagende europæisk-klassicismiske sympatier. Der er to mennesker, som synes at have været af særlig betydning for ham i denne forbindelse. Den ene er lektor Th. A. Müller, hans historielærer i gymnasiet. Om ham skrev digteren i 1940, at hans undervisning »for mange af os blev omvæltende. Jeg mindes i hvert Fald ikke at have beskæftiget mig med noget i europæisk eller dansk Aandsliv, undtagen jeg er stødt paa Erindringer fra Th. A. Müllers Skoletimer«. <sup>147</sup> Og vi har tidligere påvist, at Th. A. Müller har været af afgørende betydning for det forhold til den antikke kunst, der møder os i *Rejse i Italien*. <sup>148</sup> Tom Kristensens offentlige hyldest til Müller – omfattende et digt, to artikler, omtalen i *Aabenhjertige Fortielser* samt spredte bemærkninger andetsteds – har sit tyngdepunkt i tiden fra 1940. Det nævnte digt er dog fra 1925, <sup>149</sup> og uden navns nævnelse er Th. A. Müller til stede i et par artikler fra 1935. <sup>150</sup>

Den anden er T. S. Eliot. Ganske vist kan dette strengt taget ikke bevises. Men Eliots flugt fra nutidens hæslighed, hans traditionsbevidsthed og hans krav til læseren om klassisk kultur fremhæves meget stærkt i Tom Kristensens artikler om ham, allerede fra 1933. <sup>151</sup> Hertil kommer, at Eliot – i den danske digters øjne »vor tids største lyriker« <sup>152</sup> – i sin digtning forenede det frie og det bundne, det klassiske og det moderne på en måde, der måtte gøre indtryk på ham. Som

Frithiof Brandt, som Per Lange, men i et større format, havde Eliot skabt den balance mellem klassisk og moderne, der for Tom Kristensen var noget nær et ideal. Derfor er det logisk, at forfatteren af *Rejse i Italien*, som vi har kunnet vise, er nået frem til en Eliot'sk holdning i spørgsmålet om nutiden og den klassiske kultur. Når han både i denne bog og i en kronik fra samme år, ganske vist med en vis selvironi, udtrykker et ønske om at blive lærd,<sup>153</sup> er det utvivlsomt også for en stor del Eliot, der er et forbillede. —

Vi skal nu prøve at følge Tom Kristensens vej fra ca. 1935 frem til det klassicistiske højdepunkt omkring 1950. Det kan straks slås fast, at vi fra trediverne ikke har meget mere end antydninger. I 1935 anmelder han 1. del af Vilh. Grønbechs bog om Goethe, men uden noget marxistisk forbehold over for denne. Med henblik på hans senere interesse for *Italienische Reise* bør det nævnes, at han her taler om Goethes »Italiensrejse, hvor hans Fantasi og hans Erfaring smelter sammen og bliver gennemlyst af det som Goethe kalder Idéen«.<sup>154</sup> I 1937 skrev han i en anmeldelse af den danske oversættelse af James Hiltens roman *The Meadows of the moon*, at denne bogs morale »gaar i al sin Skønhed ud paa, at det vilde være godt, om der var et Sted, hvor man havde uendelig god Tid til at dyrke de unyttige Værdier, som vor døende Kultur er saa rig paa, Videnskaben for Videnskabens Skyld, Kunsten for Kunstens Skyld, alle disse Værdier, som momentvis kan kaste en gylden Glans over vor økonomisk forpinte Galop gennem Tilværelsen. Det er ikke en Moral for Samfundsreformatorer; men os andre kan den ikke undgaa at gøre et dybt Indtryk paa«.<sup>155</sup> Her giver Tom Kristensen da for første gang klart udtryk for et ønske om at flygte fra nutidens politiske og økonomiske besvær ind i en beskæftigelse med fortidens klassiske kultur.

Under krigen går denne holdning, meget naturligt, over i en klar bekendelse til Europa, det rigtige Europa, som nazisterne var ved at ødelægge. Tom Kristensen taler med varme om »det gode, gamle halvdunkle Europa, som Herman Bang og Thomas Mann saa levende har skildret med dets smukke Tone af Vemod, Kultur og Forfald«.<sup>156</sup> Om Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* siger han, at det »er en Roman for enhver, som ønsker at kalde sig Europæer«.<sup>157</sup> Hvilken del af Europa han særlig tænker på, fremgår af en anden

anmeldelse, hvor han om Frankrig, Italien og Spanien siger, »at de Lande længes *alle* Danske imod«. <sup>158</sup> Det er første gang, Tom Kristensen har ytret lyst til at rejse til Italien. Denne lyst hænger sikkert sammen med hans begyndende interesse for den antikke verden. I en artikel om Frederik Poulsen betegner han det gamle Grækenland som »et af Menneskehedens aandelige Kulminationspunkter«, <sup>159</sup> hvilket jo ikke i sig selv er særlig opsigtsvækkende, men nyt hos Tom Kristensen. Om den samme Frederik Poulsen siges det forøvrigt ved en anden lejlighed, at hans læsere »har altid vidst, at der var Tyngde i ham, Videnskab og god Europæiskhed«. <sup>160</sup>

Et andet, ganske sigende udslag af den ændrede holdning kan lige nævnes i forbigående: Tom Kristensen bruger nu ordet »klassisk« i afgjort positiv betydning. <sup>161</sup>

– I en artikel fra oktober 1946 anvendte Tom Kristensen for første gang et ord, som i de følgende år ofte skulle dukke op hos ham. Han taler her om »alt det paa én Gang levende og snurrige og meget væsentlige i gammeleuropæisk Kultur, som ensrettede Stater tillod sig at feje til Side som gammelt Skrammel«. <sup>162</sup> Med *gammeleuropæisk* <sup>163</sup> kultur mener han naturligvis den europæiske kultur i dens sammenhæng med de traditioner, der til syvende og sidst går tilbage til antikken. Hans udtryksmåde viser, at hans sympati for den klassiske europæiske kultur i hvert fald delvis er en reaktion mod nutidens barbari.

*Rejse i Italien* er naturligvis det store, samlede udtryk for Tom Kristensens klassicistiske ideer. Men omkring denne bog er der en krans af artikler, som belyser forskellige sider af hans klassicisme. I bogen går f.eks. sympatien for Goethe og interessen for den antikke kultur næsten op i en højere enhed. I artiklerne optræder de forskellige elementer i højere grad adskilt, og vi vil derfor også behandle dem hver for sig.

En passende indledning kan være nogle bemærkninger om Tom Kristensens forhold til Goethe, som det tegner sig omkring 1950. I en artikel fra 1948 skriver han, at Johannes V. Jensen »som *homo artifex* har udviklet sig som *Goethe*, alle ordentlige menneskers ideal, manden, der forener skabende fantasi med videnskab«. <sup>164</sup> Bag disse ord ligger nok den tidligere nævnte, Eliot-inspirerede tanke om, at digteren tillige skal være lærd. Selvfølgelig er der en vis ironi i udtrykket »alle ordentlige menneskers ideal«; men det fremgår af den knap tre



år senere nekrolog over Johs. V. Jensen, at denne ironi ikke betød ret meget.<sup>165</sup> Her fremhæver Tom Kristensen nemlig med stor sympati Johs. V. Jensens Goethe-inspirerede selvtugt og selvopdragelse.<sup>166</sup>

De vigtigste vidnesbyrd finder man dog i de to artikler »Nogle ord om Goethe« og »Dansk litteratur om Goethe«, der er skrevet i 1949 i anledning af 200-årsdagen.<sup>167</sup> Tom Kristensen går her tilbage til sin ungdom, årene omkring 1914, og siger om sit forhold til *Italienische Reise*: »den fik paa trods af eller maaske paa grund af sin noget tørre saglighed en uforholdsmæssig stor betydning for os, blandt andet fordi vi lige foran vore øjne saa vor tilbedte *Johannes V. Jensen* følge samme udviklingslinje som Goethe. (. . .) Den Goethe, Italiens-Goethe, er en god Goethe at mindes, naar man er ved at forvikle sig i relativitetsteori, psykoanalyse, abstrakt kunst, – og dualisme, som synes uundgaaelig – og Kierkegaards angst, der næsten er uafrystelig. Naar Goethe kommer med sin geologhammer og banker paa granit, saa forekommer det en, at man udmærket godt kan udsætte sit besøg hos nervelægen til engang i næste uge. Af alle de Goether, man gennem et langt liv har lært at kende, vælger jeg mig den, der rejste inkognito under navnet Müller; jeg vælger mig Müller under den sydlandske sol«.

Her som allerede i 1926 – og måske endda omkring 1914 – knytter Tom Kristensen klassicismen meget nær til begrebet saglighed, til objektiviteten i modsætning til subjektiviteten. Og det er i denne saglighed eller sagkundskab, det moderne menneske kan hente beroligelse. Idet den moderne digter bliver lærd eller sagkyndig, går han samme vej som Goethe og Johannes V. Jensen, fra subjektivitet til objektivitet, fra splittelse til helhed, fra dualisme til monisme. At denne udvikling i Tom Kristensens tilfælde slet ikke fuldbyrdes, er en anden sag.

Goethe som forbillede skal give forløsning fra uro, angst og splittelse. Hos digteren selv, men også hos tiden: det fremgår af citatet. Over for Goethe stilles Kierkegaard, der endda et par steder i de to Goethe-artikler får en mere negativ omtale end i de citerede linjer.<sup>168</sup> Det er en side af Heretica-tidens åndsliv, Tom Kristensen her opponerer imod.

Endnu et træk skal nævnes. Tom Kristensen understreger tre gange, at Goethes harmoni var tilkæmpet, at hans sind rummede en vældig spænding, og når der i denne forbindelse bruges udtrykket angst for



det grænseløse, er det givet, at den danske digter også har sig selv i tankerne. Goethe, siger han, var »en hofmand med en bohèmes væsen og med den reelle angst i sig for det grænseløse, der saa let fører til sindssyge, omhyggeligt skjult bag sin olympiske maske«. <sup>169</sup> Det var dette, der interesserede og tiltalte Tom Kristensen. Harmonien skulle være tilkæmpet, klassicismen skulle rumme en så at sige overvunden modernitet. Sådan var også hans syn på Ludvig Holstein, Johannes V. Jensen, Frithiof Brandt, Per Lange.

– I årene 1949–55 viste Tom Kristensen i en lang række artikler i *Politiken* sin interesse og sympati for Italien, for den antikke verden og for den europæiske kultur, der bygger på de antikke traditioner. En hastig gennemgang af disse tilkendegivelser, i kronologisk rækkefølge, kan bedst vise, hvad det drejede sig om. 28. sept. 1949 giver han udtryk for sit ønske om at vide langt mere om »den fortid, som er gammeleuropæernes arv«, fordi den »vedkommer os i højeste grad«. 9. nov. 1950 hævder han i sin nekrolog over Frederik Poulsen, at denne har drejet hans smag i retning af den arkaiske græske kunst. 25. okt. 1951 skelner han i en anmeldelse af Hans Andreasens *Italiensk hverdag* mellem »turisterne og os andre traditionshungrige gammel-europæere«. 16. nov. 1951 noterer han med sympati, at Pär Lagerkvist i *Den knutna näven* havde forsvaret »de gammeleuropæiske, humanistiske traditioner«. <sup>170</sup> 14. okt. 1952 vækker Karen Blixens *Kardinalens tredie Historie* hans længsel efter igen at komme til Rom, og han glæder sig over, at den bl.a. er illustreret med en tegning af »de tre yndefulde, archaiske kvindeskikkelser fra Afroditetronen i Termerne«. 21. marts 1953 skriver han om Thit Jensens roman *Atter det skilte*: »Valdemar Atterdag har faaet lidt af det ulvepræg i sit kondottière-ansigt, som vist mange af læserne (i hvert fald jeg) har ønsket at se. Hun opnaar kraftigt at fremhæve den historiske kendsgerning, at Valdemar Atterdag var den første renæssanceskikkelse i Norden, en europæer og verdensmand, der ikke alene fortjener dette monument i ord, men ogsaa et monument i bronze«. Også bag disse sætninger ligger kære italienske minder. Under sit første besøg i Venezia i 1949 havde Tom Kristensen været stormende begejstret for Verrocchios bronzestatue af condottieren Bartolommeo Colleoni; <sup>171</sup> det er utvivlsomt den, der her tænkes på. 5. april 1953 udtrykker han sin glæde over, at »det klassiske, græsk-latinske Europa (...) igennem

aarhundreder er blevet saa stærkt indpodet paa den danske kultur«. 12. nov. 1953 siges det, at både Spanien og Italien er udtømmelige. 18. dec. 1955 roser han i en anmeldelse af Hans Bendix' *Rejse i Middelhavet* forfatteren for »hans prosa med dens tilsyneladende respektløshed og dog inderst inde dybe andagt for det, der er oprindelsen til vor europæiske kultur« – ord, som også kunne gælde hans egen meget betydeligere *Rejse i Italien*.

Hertil kommer en række udtalelser, fra årene 1947–60, til fordel for det klassisk-sproglige gymnasium og imod det nysproglige, hvis elever bliver »halvstuderende røvere«. <sup>172</sup> Tom Kristensen kan nu sige: »er ungdommen klar over, at latin er rygraden i europæisk kultur, saa tror jeg paa den«. <sup>173</sup>

Både i sig selv og sammenholdt med *Rejse i Italien* giver disse artikler en række oplysninger om arten af Tom Kristensens klassicisme.

I *Rejse i Italien* har han givet udtryk for, at han foretrækker den arkaiske græske kunst for den klassiske, fordi hans øjne er påvirkede af hans egen tids kunst, dvs. den forenklede, ikke-naturalistiske kunst, f.eks. den kubistiske. Han stiller her *Juno Ludovisi* over for et hoved af en arkaisk gudinde og over for den såkaldte *Trono Ludovisi*, som han ligeledes anser for at være arkaisk. <sup>174</sup> At sidstnævnte værk i virkeligheden ikke er arkaisk, gør mindre til sagen; der er i hvert fald tale om et enkelt, stiliseret og i sammenligning med *Juno Ludovisi* relativt uklassisk formsprog. <sup>175</sup> Som vi så, talte Tom Kristensen også i artiklerne et par gange om den arkaiske kunst, i det ene tilfælde endda om *Ludovisi-tronen*. I denne forkærlighed for det arkaiske ser vi endnu et vidnesbyrd om, at han midt i sin klassicisme forbliver og ønsker at forblive moderne. Det er af samme grund, han stadig – i hvert fald undertiden – reserverer sig over for den ædle enfold og stille storhed hos Thorvaldsen. <sup>176</sup>

Som vi så, knyttede Tom Kristensen i sin omtale af Pär Lagerkvists *Den knutna näven* ordet »gammeleuropæisk« og ordet »humanistisk« sammen. I sin litteraturkritik efter 1945 (også et par gange tidligere) bruger han ikke sjældent ordene »humanist«, »humanistisk« og »humanisme«. Således taler han i en artikel fra 1963 om humanisterne og siger, at han selv »mener at tilhøre denne blåøjede særklasse«. <sup>177</sup>

Men hvad mener Tom Kristensen med ordet »humanisme«, og hvilket forhold har denne humanisme til det gammeleuropæiske hos

ham? Et første vink om dette kan man måske få ved at undersøge, hvad det er for idealer, Lagerkvist hylder i *Den knutna näven*. Bogen er et lidenskabeligt forsvar for den vesterlandske kultur, individualismen, de europæiske traditioner – og først og fremmest for arven fra det gamle Grækenland (kap. 1, 3 og 4 af de fire kapitler). Kap. 2 bygger på indtryk fra Palæstina og udtrykker dyb sympati for det, som Kristus repræsenterer – men uden kristen tro. Desuden rummer bogen – der er fra 1934 – en glødende protest mod de lysfjendtlige, antihumanistiske strømninger i samtiden, især mod fascismen, men også en enkelt gang mod kommunismen<sup>178</sup> eller mod freudianismen.<sup>179</sup>

Dette er ikke så langt fra Tom Kristensens hyldest til Hjalmar Gullberg (1948): med sin evne til »at omsætte sit komplicerede Sind: Asket og Verdensmand, og sine komplicerede Tanker: Kristen og Hellener, i aforistisk Form, (. . .) har han de største Muligheder for at faa endnu dybere Indflydelse paa os, især da Kernen i hans Livsanskuelse (. . .) ogsaa er Kernen i al god, dansk humanistisk Tankegang«. <sup>180</sup>

En humanist synes da for den ældre Tom Kristensen at være en moderat, udogmatisk, fremskridtsvenlig, individualistisk demokrat, som forholder sig positivt til de kristne idealer, og som ønsker at fastholde de europæiske traditioner, der går tilbage til antikken. Dyrkelsen af det gammeleuropæiske er kun et element af denne humanisme, men det mest markante. Tom Kristensens humanisme er som hans klassicisme udtryk for en balance mellem det fremadvendte og det tilbageskuende, mellem det klassiske og det moderne. Det viser sig meget klart, når han om Otto Gelsteds ansigt siger, at det er »et traditionsbundet ansigt, som ogsaa er revolutionært. Man synes, det har et humanistisk udtryk«. <sup>181</sup>

I Tom Kristensens interesse for den europæiske kulturs grundlag stod Italien i centrum og kom naturligvis på en måde til at gøre det endnu mere efter rejsen i 1950. Alligevel ønskede han at gå videre og også lære Grækenland og Israel at kende. Det kunne ikke ligge ham fjernt at kombinere kristendom og klassicisme, som også Eliot havde gjort. I juli 1953 skriver han: »nu ønsker jeg kun at komme til Italien igen og derfra videre til Athen og Jerusalem, gammeleuropæer som jeg er blevet«. <sup>182</sup> Det samme har han sagt i et samtidigt interview, og han har her begrundet ønsket om at komme til Jerusalem på denne



måde: »– Det hører jo med til en gammel Europæers<sup>183</sup> Kultur. Kristendommen bestemmer alligevel saa meget i en, at hvadenten man er religiøs eller ikke, har man dybe Rødder dér.«<sup>184</sup>

– Men hvad har Tom Kristensens interesse for den europæiske kulturs kilder egentlig at gøre med de klassicistiske elementer, vi fandt i hans egen digtning? På dette spørgsmål finder man en slags svar i samtalen med Bjørnvig: »Italien det var senere, det er kun 20 år siden. Men da var jeg jo en ældre mand. Og det var jeg nu meget glad for, for det passede ikke ind i mit artistiske sind. Det gjorde derimod Kina og Spanien fantastisk. Italien ville have forrykket mig og gjort mig mere konservativ end jeg er. Mere konservativ i kunstopfattelsen. Jeg beskyldes jo for at være ret konservativ i min kunstopfattelse nu. Men jeg var blevet det mere, hvis jeg var kommet til Italien for tidligt. Og så tog jeg af sted, for nu gjorde det ikke noget. Nu var jeg 57 år. Nu gør det sgu ikke noget om Italien gør et stærkt konservativt indtryk på dig. Så du bliver endnu mere konservativ.«<sup>185</sup>

Dette må forstås på følgende måde: de »gammeleuropæiske« oplevelser i Italien påvirkede hans kunstopfattelse, og hvis han stadig havde været aktiv som egentlig kunstner, ville disse oplevelser på en i hans egne øjne uheldig måde have forrykket balancen mellem moderne og klassisk i hans kunst i klassicistisk retning. Indtrykkene fra Kina og Spanien var derimod så tilpas »uklassiske«, at der igennem hans formende og ordnende behandling af dem fremkom kunstværker, i hvilke der var den rette balance mellem klassisk og moderne.

Tom Kristensens humanistiske klassicisme er måske ikke helt så udpræget som f.eks. religion og erotik et forsøg på at finde forløsning. Og dog: endnu en gang drejer det sig om at indtage sin plads, at bekræfte eller styrke sin identitet ved at slutte sig til en livsanskuelse eller i hvert fald et sæt af ideer. Men ligesom de nye religiøse og politiske anskuelser fra slutningen af 1930'erne var hans klassicisme moderat, langt fra alle absolutter, en gylden middelvej, en balance mellem ekstremer.

Som de mange andre anskuelser, Tom Kristensen har troet på, blev også hans klassicisme – i hvert fald i dens mere intense form – af ret kort varighed. Noget brud blev der ikke tale om, men en afmatning er synlig nogle år efter rejsen til Italien. Dette kan let forklares ud fra en



ejendommelighed ved hans psyke: det var gået sådan hver gang. En mere speciel årsag kan man finde i den lidt mislykkede anden rejse til Rom i 1958,<sup>186</sup> der naturligt kan være kommet til at betegne en slags afslutning på hans klassicistiske raptus.<sup>187</sup>

## 6. Kunsten

I dette sidste kapitel vil vi komme ind på ting, der delvis er vanskeligere at dokumentere, men som alligevel må behandles, fordi de er af fundamental betydning.

Den eneste forløsningsmulighed, som Tom Kristensen gennem alle omskiftelser er forblevet tro, er kunsten, dvs. hans egen skabende virksomhed. Der er ingen tvivl om, at selve skabelsen af et kunstværk gang på gang har befriet ham fra en følelse af kaos og givet ham den ro, som han længtes efter. Men det er lige så sikkert, at denne ro aldrig blev af *varig* art. Når værket var fuldendt og digteren havde givet slip på det, vendte uroen tilbage – indtil han kunne skabe et nyt værk.

Alligevel blev kunsten den vej til forløsning, der fik den dybeste og længst varende betydning for ham, og man må spørge sig selv hvorfor. Religion, politik, klassicisme, m.m. var noget, der lå uden for ham. Kunsten var inde i ham selv som en mulighed, den var i allerhøjeste grad et personligt anliggende. I kunsten overvandt han – i øjeblikket – det kaos, der var i ham, idet han formede det til orden. De andre forløsningsmuligheder kom ikke i et så direkte forhold til det kaos, den uro, der skulle overvindes.

Den særlige funktion, som kunsten havde for Tom Kristensen, var af afgørende betydning for hans æstetik. Det er den, der bevirkede, at han så afgjort foretrak de klare, faste, afsluttede værker, hvis form nærmede sig det fuldkomne så meget som muligt.

I sit speciale har Anne Marie Bjerg prøvet at fortolke en række tekster af Tom Kristensen, hvori der forekommer et rundt eller ovalt, klart afgrænset legeme.<sup>188</sup> Det drejer sig om *En Purpurprik* fra *Fribytterdrømme* og om tre digte fra *Påfugleffjeren: Den blinde* (billen), *Henrettelsen* (billen, hvis ryg sammenlignes med grønt metal) og *Li Tai Pé's Død* (de uudrugede æg). Endvidere henviser hun til i alt tre steder i *Livets Arabesk* og *En Anden*, hvor en person eller en del af en

person sammenlignes med en våd, blank sten.<sup>189</sup> Anne Marie Bjergs fortolkning lyder således: »Den ydre lighed mellem h.h.v. ægget, bilens hvælvede ryg (skjold), der ser ud som »grønt Metal«, prikken og den våde, blanke sten modsvares, mener jeg, af en indre. Den runde, i sig selv hvilende og om sig selv sluttende form er, mere eller mindre bevidst fra digterens side (og mere eller mindre dybt motiveret) et gennemgående symbol på digtersjælens inderste kærne«.

Bag denne sammenstilling ligger en værdifuld iagttagelse – selv om enkelte af de nævnte tekster, f.eks. *En Purpurprik*, måske ikke har noget med sagen at gøre. Men fortolkningen er tvivlsom og vel også lidt uklar, for hvad skal man egentlig forstå ved et »symbol på digtersjælens inderste kærne«? I *Li Tai Pé's Død* forekommer det mig indlysende, at æggene er symboler på kunstværker, og det samme er tilfældet med de våde, blanke sten i digtet *Mirakler*, som Anne Marie Bjerg mærkeligt nok slet ikke nævner i denne forbindelse.<sup>190</sup>

Den rette forklaring må da være, at Tom Kristensen havde en særlig kærlighed til runde, faste, blanke, skinnende ting med klare konturer, og at denne kærlighed gik i ét med hans kærlighed til kunsten, fordi det netop var sådan, et kunstværk efter hans mening skulle være. Som vi har set, brugte han også i sin skildring af mennesker det blanke og skinnende som udtryk for det perfekte. Dette menneskeligt blanke og perfekte, som han selv var så langt fra, betragtede han med en blanding af beundring, foragt og misundelse. Men i kunsten skabte det ufuldkomne menneske det fuldkomne.

Det er også muligt på anden måde at finde støtte til denne fortolkning. Om nogle af Halfdan Rasmussens digte skriver Tom Kristensen i 1954, at »hver strofe er moden som en saftspændt frugt, rund at føle paa, eller afrundet som en inskription«. Her er vi meget nær ved de symbolske udtryk, vi har fundet i digtene. I samme artikel hedder det forøvrigt: »er han gammeldags i sin strofebygning, saa skyldes det, at han har svunget [sic] saa stærkt mellem tro og tvivl, mellem angst og desperat humor, at han har valgt noget fast at staa paa, og hvad er saa godt at staa paa som et solidt lille fire-linjet eller otte-linjet vers? Saa kan man et øjeblik hvile ud i den illusion, at man ikke bliver tosset«. <sup>191</sup> Ganske tilsvarende taler han i 1943 i forbindelse med Karen Hildebrandts digt *Undervejs* om »den Hvileløshed, der har søgt at finde Ro i en klassisk Form«. <sup>192</sup>

Den klassiske form og altså ikke mindst den klassiske strofe kan give den urolige sjæl ro. De runde, blanke, perfekte ting, Tom Kristensen udtrykte kærlighed til, var altid små af omfang. Det samme er en strofe, og man kan måske formode, at den ro, digteren opnår ved at skabe kunst, i sin oprindeligste form er knyttet til tilblivelsen af en klassisk, velformet strofe.

Men naturligvis var denne beroligelse, som kunstneren fandt i den skabende proces, ikke begrænset til den enkelte strofe. I alle genrer fandt han den – også i kritikken. En velkendt passage om Jastraus journalistiske arbejde kan nu sættes ind i sin sammenhæng:

Og saa var den kommet, den intime Kontakt mellem Skæret fra den elektriske Lampe og Skæret fra det hvide Papir, et straalende Kosmos var blevet født, der med sit blændende Lys havde virket som en Hypnose paa ham, og han havde atter kunnet skrive en af disse kritiske Artikler, som tydede paa en større Begavelse, end han faktisk var i Besiddelse af, og som især røbede en Selvdisciplin, han slet ikke ejede, en Selvdisciplin, han ene skyldte Papirets pupilløse, almægtige Blik.

Papirets hvide, blanke Himle.<sup>193</sup>

Man bemærker, at det – åbenbart nærmest perfekte – arbejde, der er skabt, også her er blevet til i en atmosfære, der er præget af det blanke og skinnende. Og her er der en meget klar adskillelse af det ufuldkomne menneske og det fuldkomne værk, som dette menneske skaber.

I lyrikken har Tom Kristensen givet udtryk for det samme ønske om fuldkommenhed, når han taler om at ville »skrive et digt, der var »smukt som matematik«<sup>194</sup>. Det må jo betyde et digt, hvor alt går op, og hvis form er afrundet og perfekt. Meget oplysende er det, at han sammesteds taler om sit »irrationelle jeg, som jeg i desperation ønskede at finde en matematisk formel for«. Også her er situationen altså den, at det ufuldkomne menneske – ud af sin ufuldkommenhed – kan skabe det fuldkomne kunstværk. At der er tale om et opnået ideal, ses af, at digteren ved anden lejlighed om *Henrettelsen* har sagt: »Det digt er vist smuk matematik, tror jeg«<sup>195</sup>. – I forbindelse med korrekturlæsning på *Hærværk* har digteren erklæret, at i denne bog måtte der ikke ændres et ord – hvilket er det samme som at sige, at hvert ord er

på sin rette plads, at værket er fuldendt. Her, om noget sted, kan man sige, at han har fundet en matematisk formel for sit irrationelle jeg.

Denne dyrkelse af det fuldkomne i kunsten har betydningsfulde konsekvenser i flere henseender. En af dem er digterens meget høje vurdering af sit eget værk. Den kommer frem ved mange lejligheder, og her skal kun nævnes nogle karakteristiske eksempler. Først om litteraturkritikken. I et interview fra 1953 siger Tom Kristensen om de to store udvalg, *Mellem Krigene* og *Til Dags Dato*: »Jeg kan se en vis fordel ved at have to redaktører til at klare de to opgaver. Jeg er nemlig – synes jeg selv – ret mangfoldig, og det er sikkert bedst, at publikum faar det indtryk, at jeg ogsaa som anmelder er et Janus-hoved.«<sup>196</sup> Her er selvbevidstheden nogenlunde diskret formuleret. Men i et andet, samtidigt interview slår han meget stærkt på sin rolle som anmelder ved et af Danmarks største blade og siger: »Jeg tror ikke, at jeg kunde have udtalt mig med samme unervøse Autoritet om dansk Lyrik og Prosa, hvis jeg ikke havde haft den thurinske Ro om mig.«<sup>197</sup> Om *Hærværk* har Tom Kristensen bl.a. sagt, at »i den har jeg formentlig baade formelt og indholdsmæssigt naaet til det ideale af en Roman«,<sup>198</sup> og at han med den »regnede med at slå helt igennem i det internationale plan«. <sup>199</sup> Dette skal ses på baggrund af, at han anså sig selv for at være størst som lyriker.<sup>200</sup> Alt i alt kan det således ikke undre, at han kunne indrømme at have haft »højtflyvende drømme om nobelpris«. <sup>201</sup>

Naturligvis har Tom Kristensen også selv erkendt sin ærgerrighed. Han har ført denne egenskab tilbage til sin barndom og sagt, at han hjemmefra medbragte »jydsk ægte Ærgerrighed«. <sup>202</sup> Men det var netop kun en *kunstners* ærgerrighed, hvad han selv meget klart har udtalt i et interview fra 1963. Intervieweren siger, at han udadtil ikke synes at have været synderlig ærgerrig, og digteren svarer: »– Nej – *udadtil* ikke – *men indadtil* har jeg været fantastisk ærgerrig. Når jeg fik så mange klø for »Hærværk« uden at falde sammen, så var det, fordi jeg troede fuldt og fast på, at jeg skulle ændre verden med den bog. Helt så meget blev det altså ikke. Den er end ikke oversat. Men jeg er stadig meget ærgerrig over for mit arbejde – jeg tror, man *skal* være det. Man skal kunne blive syg over en dårlig sætning.« <sup>203</sup> Og når Tom Kristensen ved flere lejligheder så stærkt har understreget andre digteres kunstneriske ærgerrighed, er der ingen tvivl om, at han også her



har tænkt på sig selv.<sup>204</sup>

– En anden følge af Tom Kristensens tro på muligheden for at skabe det fuldkomne i kunsten er hans tilslutning til ideen om *l'art pour l'art*. Det er sikkert rigtigt, at han indtil ca. 1927–28 var overbevist tilhænger af denne idé. Et omslag skete med hans overgang til marxismen.<sup>205</sup> Men i praksis var intet ændret. I den del af hans skønlitterære produktion, der blev til i den marxistiske periode, er kunstneriske hensyn lige så altafgørende som før og siden. Senere i trediverne, efter opgivelsen af marxismen, mente han, at »l'art pour l'art er den næstbedste teori om kunst. Den bedste findes aldrig, men den har selvfølgelig noget med kontakt med livet at gøre«.<sup>206</sup> Dette forbehold er også ret betydningsløst. Forøvrigt har han senere hævdet, at han allerede i 1932, da han havde skrevet »Kunst, Økonomi, Politik«, opdagede, »at det ikke går med at sætte et politisk program på et kunstnerisk arbejde« – hvad han intuitivt hele tiden havde vidst. I samme forbindelse siger han om nogle danske kommunistiske forfattere – Nexø, Kirk, Scherfig –, at »Kommunismen har ikke ødelagt dem som kunstnere, men den har fået dem til at skrive noget, som de ikke skulle have skrevet«.<sup>207</sup>

Uanset teorier har Tom Kristensen i praksis altid ment, at det kunstneriske i et kunstværk var vigtigere end tendensen, der nemt kunne få en negativ virkning på værket. Grunden hertil var, at han inderst inde anså kunsten for at være vigtigere end alt det andet, religion, politik m.m. – vigtigere for ham selv vel at mærke. Og når han mente det, hænger det igen sammen med hans tro på det afrundede, fuldendte kunstværk.

Alligevel kan der findes noget, som ligner en tendens i modsat retning. Vi har flere gange citeret *Hærværk*-digtet, der – trods sin egen fuldendte form – siger, at »Det fuldendte vil kun forøge / min Lyst til at bryde itu«. Men disse linjer er næppe mere end et udslag af en vemodig stemning, en følelse af, at det fuldendte hører sammen med tabet af ungdommen. En mere alvorlig indvending er denne: hvordan kan troen på det afrundede, fuldendte kunstværk gennem flere år forenes med noget så vildt og tøjlesløst som ekspressionismen? Og dog er det ikke vanskeligt at svare. Vi tror i de foregående dele af denne afhandling at have vist, at Tom Kristensens ekspressionisme kun er vild og tøjlesløs i indholdet, aldrig i formen.

– Lad os fastholde indtrykket af Tom Kristensens skabende virke i

to billeder. Det ene har med hans lyrik at gøre og er af ham selv klarest gengivet i et interview fra 1953: »Det er vidunderligt at skrive sig ud i et Digt. Det er jo ikke en Mystikertilstand, og dog er det noget deropaf [sic]. Først den vældige Nerverystelse, og saa forsvinder alt, alle Gebrækkeligheder glemmes. »Itokih« skrev man paa en Sporvogn, »Genfødsel« [ɔ: *Genfødt*] ved et Cafébord. Men det er Ungdom. Det var I-n-s-p-i-r-a-t-i-o-n i Gaaseøjne. Det sker ikke mere.«<sup>208</sup> Men også ved andre lejligheder har han givet udtryk for, at han ikke ved, hvordan et digt er blevet til, at det så at sige har skrevet sig selv, eller at han i det mindste har fået første strofe foræret.<sup>209</sup>

Det andet er billedet af den fordrukne digter, der en dag holder op med at drikke og begynder at skrive *Hærværk*, en af de klarest gennemtænkte og bedst komponerede romaner i den danske litteratur.

I det væsentlige er det det samme, der sker i begge tilfælde. Forskellen er blot, at den skabende proces i forbindelse med romanen i højere grad er præget af vilje og bevidsthed. Idet kunstneren skaber, sker der to ting. Den uro og det kaos, der er i ham, forløses han fra gennem den skabende og ordnende virksomhed. Og når han således har skabt et afrundet, fuldkomment værk, gribes han af en kunstner-stolthed, der er en absolut modsætning til den ydmyghed, han som menneske må føle. Paradokset er naturligvis størst, når han som i *Hærværk* skaber det fuldkomne værk på grundlag af sine menneskelige brist.

Men idet det mangelfulde menneske skaber den fuldkomne kunst, vinder det også menneskeligt. Måske kunne intet andet end de kunstneriske sejre have holdt Tom Kristensen oppe som menneske. Men selvfølgelig har disse kunstneriske sejre til syvende og sidst også deres rod i noget menneskeligt, i en styrke, der findes bag ved eller sammen med svaghederne.

## VII. SLUTNING

I forordet til sin bog *Johannes Jørgensen* siger W. Glyn Jones, at han vil vise, hvordan Johs. Jørgensen bruger sine bøger som midler til at udtrykke sig selv, hvor fjernt end nogle af emnerne synes at ligge ham. For at gøre dette så klart som muligt behandler han ikke Jørgensens bøger i kronologisk rækkefølge, men ordnet efter genrer.<sup>1</sup>

Vi har her af samme grund benyttet samme metode, idet vi dog har anset det for nødvendigt at behandle Tom Kristensens ideer og livsfølelse i en del for sig. Afhandlingen er skrevet i den faste overbevisning, at hele Tom Kristensens forfatterskab først og fremmest drejer sig om hans eget jeg, og at han altså fundamentalt er *lyriker*. En lignende opfattelse har digteren forøvrigt også selv givet udtryk for.<sup>2</sup>

At hans *lyrik* i egentlig forstand er samlet om hans egen person, er ikke overraskende; den er det imidlertid i høj grad – også hvor han prøver at skjule sig bag et billede (*Fribytterdrømme*), bag en kinesisk maske (*Påfuglefjeren*) eller bag et andet menneskes træk (især *Digte i Døgnet*).

Men hans *romaner og noveller* er i lige så høj grad selvcentrerede. *Livets Arabesk* er et delvis mislykket forsøg på objektivering og tilbagetrængning af hans egen personlighed. *Aage Veeg*, *En Anden*, *Hærværk*, *Ulykken*, de fire *Hvad er Heta?*-noveller og *Mord i Pantomimeteatret* har åbenlyst ham selv som dominerende hovedperson. I andre tilfælde (f.eks. *De forsvundne Ansigter* eller *Pausen*) lader det sig påvise, at der er tale om maskerede bekendelser. Nogen større skikkelsesdannende evne havde han ikke. Han rådede bod på dette ved at benytte levende model, hvilket efter hans eget udsagn simpelt hen var en nødvendighed for ham<sup>3</sup> – dog kun når det drejede sig om mandlige personer!<sup>4</sup> Alligevel er bipersonerne aldrig gennemanalyserede for deres egen skyld. I *Aage Veeg*, i *En Anden* og i *Hærværk* oplever man dem praktisk taget kun gennem de mandlige hovedpersoners bevidsthed, og der er tilløb til det samme i *Livets Arabesk* og flere af novel-

lerne. Hvor fængslende og særprægede adskillige af dem end kan virke, lærer man dem dog altid kun at kende fra den side, der vender ud mod hovedpersonerne. Under disse omstændigheder kunne man have tænkt sig, at Tom Kristensen var forblevet i den handlingsfattige, løst komponerede, lyriske roman. Karakteristiske eksempler på denne genre er i dansk litteratur Johs. Jørgensens fem små ungdomsfortællinger fra årene 1888–94, der også er skrevet af en lyriker med ringe skikkelsedannende evne. Genren videreførtes af Johs. V. Jensen i *Danskere* og *Einar Elkær*, der som nævnt er direkte forudsætninger for Tom Kristensens *Aage Veeg*. Når han alligevel ikke blev hængende i denne form, skyldes det, at han havde et konstruktivt og kompositorisk talent, som Johs. Jørgensen manglede. Hans tre væsentlige romaner er alle fast komponerede, for *En Andens* vedkommende næsten overdrevent skematisk. Med overlegen sikkerhed har han både i *En Anden* og i *Hærværk* gjort væsentlige psykiske træk hos hovedpersonerne til bærende kompositionsprincipper. – Man kan også spørge, hvorfor Tom Kristensen ikke kunne benytte udviklingsromanen, der jo giver naturlig mulighed for en stærkt selvcentreret fremstilling. Noget af forklaringen kan være, at han ikke ville eller kunne give den nogenlunde objektive redegørelse for forholdet mellem menneske og omverden, som udviklingsromanen i almindelighed forudsætter. Men lige så vigtigt er det, at han slet og ret ikke troede på begrebet udvikling hos et menneske. I et radiointerview i 1953 svarede han på et spørgsmål om, hvorvidt der stadig kunne skrives en udviklingsroman: »Bliver en Udviklingsroman ikke noget konstrueret, et Mønster? Menneskets Vej er ikke Udvikling, det er Forvandling . . .«<sup>5</sup> Hertil er at sige, at den truende forvandling af et menneskes karakter er et motiv i *En Kavalier i Spanien* og i *Den hungrige Jord*, men ikke i samme grad i romanerne. Disse – i hvert fald *En Anden* og *Hærværk* – skildrer snarere den evige gentagelse i et menneskes liv og det eventuelle spring ud af denne. Men en sådan opfattelse af tilværelsen som en dels statisk, dels kritisk tilstand er i lige så høj grad i modstrid med udviklingsromanens principper.

Digteren har selv flere gange antydnet, at tanken om at skrive en mere »objektiv«, »rigtig« roman var en aldrig realiseret ungdomsdrøm hos ham. I erindringerne skriver han: »min inderste drøm lige fra min ungdom har været at skrive store, menneskemyldrende roma-



ner som Dickens, Dostojevskij, Gorki, Hamsun, saa jeg selv kunne forsvinde«. <sup>6</sup> Det må være det samme, han tænker på, når han i et interview i 1942 siger: »Som ung drømte jeg om at blive en ny Balzac, men jeg blev kun en Sjettedel Balzac.« <sup>7</sup>

Tom Kristensens *rejseskildringer* fra Kinā, Spanien og Italien giver et minimum af faktiske oplysninger om de pågældende lande. Det eneste væsentlige i dem – det gælder især skildringerne fra Kina og Spanien – er digterens egne sjælelige oplevelser under rejserne. Kun når han er mindre inspireret – som i nogle af skildringerne fra Japan –, eller når han går over i en lettere, mere journalistisk form – som i *En Omvej til Andorra* –, sker der en objektivering.

I sin *litteraturkritik* kunne digteren naturligvis ikke være så åbenlyst subjektiv som i de øvrige genrer. Hans anmeldelser skulle være forbrugervejledning for et dagblads eller et tidsskrifts læsere, og derfor måtte han i nogen grad holde sig til sagen. Men en nærmere undersøgelse viser, at han også i sin kritik er meget subjektiv. Hans emnevalg, hans fortolkninger og hans udvalg af citater og enkeltheder er i særdeles mange tilfælde påvirket af hans personlige tanker, følelser og problemer. Tom Kristensen har selv i et interview fra 1929 givet udtryk for, at der i denne henseende kun er ringe forskel på litteraturkritikken og de andre genrer: »– Kritik er jo lige saa personligt et Arbejde som anden Kunst . . . men en Kritiker maa jo alligevel være mere bevidst end en Kunstner (. . .) det underbevidste spiller mere ind, naar en Kunstner skaber, end naar en Kritiker skaber . . . men det er jo kun en Nuanceforskel.« <sup>8</sup> Senere har han sagt, at »kritik (eller anmeldelse) er en kunstgenre, der hver gang maa hvæsse sit næb paa den skabende fantasi klippe, saa et stykke klippe smuldrer bort«. <sup>9</sup> Tom Kristensen bekræfter således selv, hvad vore undersøgelser viser: at litteraturkritikken ikke for ham var væsensforskellig fra de andre genrer, og at han også i denne genre udtrykte sin egen personlighed. Man kan finde det paradoksalt, at en så udpræget indfølelse kritiker samtidig er så subjektiv. Forklaringen er, at han hos enhver forfatter søgte et personligt berøringspunkt og så følte sig ind i den pågældende ud fra dette punkt, som anmelderen havde tilfælles med den anmeldte.

Med de foregående betragtninger er vi imidlertid ikke nået til bunds i problemerne omkring forholdet mellem Tom Kristensens virke som

skønlitterær forfatter, som rejseskildrer og som litteraturkritiker. Og atter synes en sammenligning med Johs. Jørgensen at kunne være oplysende.

I *Johannes Jørgensens Ungdom* skriver Emil Frederiksen, at der er to store motiver i Johs. Jørgensens forfatterskab. Det ene er »hans Følelse af, at udenfor alt, hvad Barndomsbyen og Barneaarene betyder, er der kun Blændværk og Skuffelser, kun Tingenes store Gliden hen i en fremmed Verden, der drager og kræver, men aldrig kan skænke den Tilfredsstillelse og den Følelse af Ret til at være, som Barndommens Liv derhjemme giver«, det andet er »det ypperligt begavede Menneskes Trang til at erobre, tilegne sig aandelige Skatte og saaledes udvide sit Væsen«. <sup>10</sup> Denne dobbelthed af følelse og forstand, af det poetiske og det intellektuelle træder virkelig meget klart frem i Johs. Jørgensens liv og forfatterskab. Om hans intellektuelle trang og evne vidner ikke blot hans brede og dybe litterære dannelse, men også de omfattende videnskabelige studier, der ligger bag de tre store helgenbiografier.

Den samme dobbelthed findes hos Tom Kristensen. Også han er foruden at være digter en udpræget intellektuel, et højtbegavet menneske. Hans dannelse nåede vel aldrig den samme bredde som Johs. Jørgensens, men gennem sit arbejde med at introducere mellemkrigstidens angelsachsiske og norsk-svenske litteratur har han gjort en landvinding for dansk åndsliv, der meget vel kan sammenlignes med den bedrift, Johs. Jørgensen øvede ved at føre den italienske katolicisme ind i vor litteratur.

Men den poetiske og den intellektuelle side af Tom Kristensens personlighed og forfatterskab gennemtrænger så at sige hinanden. På den ene side var han som digter køligt overvejende og konstruerende, når det gjaldt om at arrangere det indre kaos i en afklaret form, og han har gentagne gange med tilslutning citeret Ewalds ord: »Man bør, troer jeg, være nogenledes kold, for at kunne skildre sin Ild.« <sup>11</sup> På den anden side havde hans kritik, når den var bedst, altid en undertone af personlig følelse eller personlig lidenskab. Det forholder sig kun delvis på samme måde med Johs. Jørgensen. Hans helgenbiografier, der byggede på omfattende studier, var samtidig gennemlyst af personlig følelse; men kun en begrænset del af hans skønlitterære produktion kan siges at have et intellektuelt præg.

Det er interessant, at Tom Kristensen selv har foretaget en sammenligning med Johs. Jørgensen. I et interview fra 1953 giver han først den sædvanlige begrundelse for, at hans skønlitterære produktion er gået i stå: det er svært at være digter og anmelder på én gang. Men så tilføjer han: »Og en anden Ting: Jeg tror, at et Menneske i Løbet af nogle faa Aar har det Stof samlet, det skal udvikles af og skabe af. Naar vor gamle Ven Johs. Jørgensen fra at være Digter blev Helgenbiograf og Rejseeskribent var det nok fordi han blev Katolik, men der er nu ogsaa en Alderens Lov. Og jeg regner de 50 Aar for et meget slemt Vendepunkt. Den Evne, som vel er det inderste i al Digtning, Lysten til at fabulere, dør hen, og man vil i Stedet prøve at faa fat i »Realiteter«. Det er det samme, der sker med Folk, der fra Kunst gaar over til at læse Memoirer. Da jeg var i 50-Aars Alderen, tænkte jeg paa, om det var Anmelderiet, der bremsede mig, og jeg spekulerede paa at vende tilbage til det andet. Men Vilh. Andersen gav mig det Raad at tænke mig godt om. Der er en Lov om Alderen. Men intet er absolut: Cervantes skrev »Don Quijote« i 70-Aars Alderen!»<sup>12</sup>

I denne almene forklaring er der noget sandt, men den er utvivlsomt for almen til at være fyldestgørende. Vi må se nærmere på de to digtere, her er tale om. Den unge Johs. Jørgensen var meget produktiv både som lyriker og som romanforfatter indtil den første rejse til Italien, der fandt sted i 1894, da han var 27 år. Efter dette tidspunkt svinder hans fiktionsprosa hastigt bort, mens rejseskildringer, helgenbiografier m.m., kort sagt katolsk, ikke-fiktiv litteratur, kommer til at spille en større og større rolle. Men samtidig bliver Johs. Jørgensen ved med at skrive digte, som delvis er af ypperlig kvalitet – og han fortsætter som lyriker til sin høje alderdom, da også prosa-forfatter-skabet endelig afsluttes, selv om der med årene bliver længere mellem de enkelte digte.

Når Johs. Jørgensen stort set sluttede som romanforfatter, inden han blev 30, var det, fordi hans fortællinger var så udpræget lyriske og subjektive og så udelukkende kredsede om hans egne ungdomsproblemer. Det var ham ikke muligt at forny sin romantype, og selve problemerne i de fem ungdomsfortællinger blev også i nogen grad uaktuelle efter hans overgang til katolicismen. Hans forsøg på at skrive en katolsk roman – *Vor Frue af Danmark* (1900) – blev til et



interessant dokument, men et kunstnerisk makværk. Johs. Jørgensens eneste aktiv som romanforfatter var det stof, der lå i hans egen barndom og ungdom, og derfor måtte han gå i stå på dette område. Her er det nu, at den intellektuelle side af hans personlighed får afgørende betydning. Han tilegner sig nu hele det store katolsk-italienske stofområde og gør det til hovedsubstansen i sit forfatterskab.

En anden ting er, at jeg tror, at den krise, der førte til Johs. Jørgensens konversion, ikke blot var en menneskelig, men også en litterær krise. Ikke blot som menneske, men som kunstner var han gået i stå. Ubevidst må han have følt, at den katolske tro kunne give ham mulighed for den fornyelse af forfatterskabet, som han så hårdt trængte til. Dette kan dog selvsagt ikke bevises<sup>13</sup> – og anfægter forøvrigt på ingen måde oprigtigheden i hans omvendelse.

– For Tom Kristensens vedkommende forholder det sig sådan, at hans virksomhed som romanforfatter stort set er afsluttet med *Hærværk*, der kom, da han var 37. Også hans lyriske produktion bliver efter 1930 af mindre omfang, selv om forandringen på dette område er mindre markant, og selv om nogle af hans bedste digte er skrevet i 1930'erne. Forklaringen er også for hans vedkommende, at han som romanforfatter ikke havde andet at skrive om end de spændinger og problemer, der var i hans egen barndom og ungdom. Disse problemer nåede igennem *Hærværks*-krisen frem til en afklaring og neddæmpning, der ganske vist langtfra var absolut, men dog stærk nok til, at de ikke mere kunne have den samme værdi som motiver i en roman. Det er også værd at bemærke, at den roman, som han ved afslutningen af *Hærværk* havde planer om, åbenbart skulle handle om moderbindingen og således blive endnu et selvbiografisk værk. To udtalelser omtrent fra begyndelsen og afslutningen af hans karriere som romanforfatter kan citeres til bekræftelse af romanernes selvbiografiske karakter. 9. maj 1914 indførte Tom Kristensen i manuskriptet til *Aage Veeg* en plan om at skabe »Et stor forfskab<sup>14</sup> om mig selv«, byggende på »minutiøse iagttagelser, hovedsagelig over mig selv«.<sup>15</sup> 17. nov. 1929 siger han i et interview, at formålet med hans forfatterskab er at »vise en Mands Vej gennem Livet«.<sup>16</sup>

Fælles for Johs. Jørgensen og Tom Kristensen er, at de fundamentalt er lyrikere og intellektuelle, men ikke romanforfattere. Derfor er det naturligt, at deres forfatterskaber består af en lyrisk og derefter en



mere fagligt præget fase, som sætter ind på det tidspunkt, da ungdomsproblematikken er bragt til afslutning (1894 og 1930). Når de i større eller mindre omfang fortsætter som lyrikere også efter dette tidspunkt, kan det have to årsager. For det første at de simpelt hen i så væsentlig grad *er* lyrikere og derfor også efter ungdomsproblemernes afvikling vil føle trang til at udtrykke personlige stemninger og situationer i lyrisk form. For det andet at lyrikken bedre end romanen tåler en gentagelse af motiver og stemninger (en sådan gentagelse er meget tydelig især i Johs. Jørgensens lyrik).

Idet vi vender tilbage til interviewet fra 1953, må vi konstatere, at der ikke er noget vendepunkt for de to digtere ved 50 års alderen. Skellet ligger meget tidligere. Hvad der var sket, var nok heller ikke så meget et tab af »lysten til at fabulere«, for den havde altid været minimal hos Johs. Jørgensen og heller ikke særlig stærk hos Tom Kristensen. Men deres barndoms- og ungdomsoplevelser var brugt op. De virkelige romanforfattere, der for alvor har lyst og evne til at fabulere og til at danne skikkelser, plejer just heller ikke at holde op, før de bliver 40. Tænk på Balzac, Tolstoj, Pontoppidan, Thomas Mann, Roger Martin du Gard – for blot at nævne nogle få eksempler.<sup>17</sup>

Vi har i det foregående talt om *to* faser i Tom Kristensens forfatterskab, en overvejende lyrisk og en overvejende intellektuel. Set fra et andet synspunkt må man imidlertid skelne mellem *tre* faser i hans liv og forfatterskab, som vi her foreløbig kan give betegnelserne bundethed, frigørelse og ny bundethed. Forløbet af disse tre faser har den nøjeste sammenhæng med den angst og uro, der brød frem i hans sind, og med hans forskellige forsøg på at blive forløst fra denne uro. Det var naturligvis ikke uden videre givet, at hans kunstneriske og hans idémæssige udvikling forløb på samme måde. For at blive klar over, hvordan dette forholder sig, måtte vi til afsnittene om hans præstationer inden for de forskellige genrer føje et afsluttende afsnit om hans idémæssige udvikling.

Tom Kristensen voksede op i et københavnsk hjem på grænsen mellem proletariat og middelstand. Man måtte på forhånd formode, at han her blev opdraget ud fra den senvictorianske tids begreber om religion, moral, erotik m.m. Det sparsomme materiale, vi har, synes

også at bekræfte dette. En skærpelse af den victorianske ånd bevirkedes af hans mors erotikfjendtlige holdning. Trods det gode forhold, han synes at have haft til sine forældre, er det klart, at dette miljø måtte virke snævert og begrænsende. Det er derfor nemt at forstå, at det hos en intelligent, ærgerrig og formentlig noget rastløs dreng måtte fremkalde en slags oprør. Dette blev imidlertid tilsyneladende ikke et personligt oprør mod hjemmet og forældrene, men et forsøg på at komme ud over de småborgerlig-victorianske normer, som han var opflasket med.

Tom Kristensens frigørelsestrang var imidlertid ikke blot en trang til at rive sig løs fra disse normer. Den var tillige et ønske om social opstigning. Klarest er dette set af Ole Storm i hans nekrolog over digteren: »Han hørte af fødsel til småborgerskabet, måske egentlig til proletariatet, som han først i voksen alder erkendte sit tilhørsforhold til, da han syntes, han havde råd til det. Som barn og ung havde han ikke råd til meget andet end at klatre op ad i samfundet. (. . .) Tom, hvis forfinede hænder ikke var skabt til håndværk, kom i en god skole og siden på universitetet (. . .) Han havde altid været et pænt menneske, net klædt, velset i sine bedre stillede kammeraters hjem, mens ingen eller kun ganske få, som Emil Bønnelycke, kom hos ham.«<sup>18</sup> Denne klare og utvivlsomt rigtige formulering bygger på spredte antydninger i *Aabenhjertige Fortielser*,<sup>19</sup> hvor klasse-spørgsmålet i øvrigt er trængt i baggrunden. Tom Kristensen har også selv sagt, at han som barn havde en meget sikker fornemmelse af forskellen mellem overklasse og underklasse.<sup>20</sup> Det kan have været af betydning, at han fra sit tredje til sit sjette år boede i Lille Strandstræde;<sup>21</sup> fra familiens meget beskedne bolig her var der kun få skridt til Bredgade eller Amaliegade. I et interview i 1921 sagde han: »I Proletarkvarteret saa man paa mig, som paa en Fremmed; jeg blev regnet for noget andet straks fra Lille, det har vel ogsaa sat sit Spor i mit Sind«,<sup>22</sup> men bag denne udtalelse ligger vel lige så meget det, at han allerede som barn følte sig som en, der var anderledes end sine standsfæller. Hele spørgsmålet behandles især i *En Anden*, hvor klasse-modsætningen netop kommer frem i forbindelse med dette kvarter. Her siges det, at Valdemar først i konfirmationsalderen oplevede klasseforskellen,<sup>23</sup> som dog allerede forekommer i en scene fra hans seks års fødselsdag.<sup>24</sup> I virkeligheden er det nok sådan, at Tom Kristensen meget tidligt har følt forskellen,

men at problemet i høj grad er blevet aktualiseret, da han kom i gymnasiet.<sup>25</sup>

Frigørelsen var ikke helt samtidig på alle områder. Socialt og religiøst fandt den i det væsentlige sted i gymnasieårene; moralsk blev filosofikum-manuduktionen af væsentlig betydning; *Aage Veeg* indicerer, at den erotiske frigørelse ligeledes begyndte i rusåret, men herom ved vi ikke noget præcist.

Det kunstneriske udtryk for denne frigørelse fandt Tom Kristensen først lidt senere, omkring 1914: det er ekspressionismen og fribytterholdningen i videste forstand. Både på romanens og på lyrikkens område er der imidlertid en før-ekspressionistisk fase; den er repræsenteret henholdsvis af *Aage Veeg* og af de traditionelle naturdigte, som han skrev før 1914, og hvoraf næsten intet er bevaret. I denne før-ekspressionistiske digtning finder man en binding til litterære traditioner, men en binding af den art kan selvfølgelig ikke siges at være identisk med Tom Kristensens oprindelige miljømæssige binding. Når han følte sig bundet og uforløst, var det vel ikke mindst, fordi han endnu ikke havde fundet en adækvat kunstnerisk form. Jesper Ewald har uden tvivl ret, når han om den syttenårige gymnasieelev skriver: »Allerede dengang var Tom Kristensen en ufattelig rig, men nøgen sjæl, som led svarligen, fordi han ikke ejede en ydre form at fjæle sig i.«<sup>26</sup> Digteren følte sikkert også først frigørelsen som fuldbyrdet, da han havde fundet et kunstnerisk udtryk for den.

*Stemningen* i de mest optimistiske digte i *Fribytterdrømme* er livsberuselse. Også *ideerne* i Tom Kristensens tidlige ungdomsdigtning kan hurtigt gøres op. Det er æsteticisme, fri kærlighed, en mere eller mindre kommunistisk revolution, ateisme med indslag af provokerende blasfemi og en afvisning af borgerlighed i videste forstand – med ét ord en dyrkelse af friheden, vel at mærke frihed uden ansvar. Som middel til at udtrykke alt dette brugte han en ekspressionistisk form; dens hovedelementer var en benyttelse af stærke farver, der er der for deres egen skyld, og en leg med ord og lyde.

Det må imidlertid slås fast, at hverken fribytterholdningen eller den ekspressionistiske form nogen sinde har været enerådende. Ind imellem de livsberuste, verdenserobrende digte med deres enhed i følelsen findes andre, der er præget af kølighed, skepsis og refleksion. På det erotiske område er der f.eks. en klar kontrast mellem det



antierotiske *Min Pibe* og en række digte, der giver udtryk for en frimodigt erobrende holdning. Det er imidlertid næsten altid sådan, at den ekspressionistiske stil findes i de samme digte som fribytterholdningen, mens de kølige, skeptiske og reflekterede digte står fjernere fra denne stil. På lignende måde er den ekspressionistiske stil i *Livets Arabesk* kun brugt i forbindelse med personer og situationer, hvis sjælelige intensitet ligger uden for det normale.

Vigtigt er det at gøre sig klart, at Tom Kristensens ekspressionistiske digtning (som udgøres af *en del af Fribytterdrømme*, *en del af Livets Arabesk* og *en mindre del af Mirakler*) nok kan være løssluppen i sit indhold og sin stil, men aldrig i sin struktur. Både *Fribytterdrømme* og *Livets Arabesk* er velkomponerede bøger, og den metriske form i de enkelte digte i digtsamlingen er lige så regelmæssig som hos Oehlenschläger eller Christian Winther.

Da fribytterholdningen aldrig har været absolut, er det svært at sige, hvor tidligt en egentlig reaktion mod den indtrådte. Der er dog visse holdepunkter. Som vi har set, er *Ulykken* skrevet allerede ca. et halvt år efter Vigerslev-ulykken, på grundlag af notater fra selve katastrofedagen (1. nov. 1919). Og denne novelle munder jo ud i et opgør med den side af fribytterholdningen, som var en æstetiserende dyrkelse af voldsomme og tragiske begivenheder. Hvis man går et halvt år frem fra 1. nov. 1919, når man til 1. maj 1920, som pudsigt nok netop er den dag, da *Fribytterdrømme* udkom. Som digtsamlingen er komponeret, med den betydeligt neddæmpede stemning i fjerde del (delvis allerede i tredje), må man erkende, at også den sætter et stort spørgsmålstejn ved fribytterholdningens værdi. Endelig er angsten i *Livets Arabesk* fra 1921 ved at sejre over livsglæden, og også her vises det, at et æstetisk forhold til voldsomme begivenheder ikke kan hjælpe et menneske.

Vi kan allerede her fastslå, at Tom Kristensens brud med æsteticismen ikke – som undertiden antaget – er noget, der sker en gang for alle, i slutningen af 1920'erne. Tværtimod er det en proces, der strækker sig over meget lang tid og aldrig helt bliver bragt til afslutning. Men dens første fase synes at kunne dateres til året 1920. Denne fases indtræden hænger tilsyneladende sammen med, at hans medfødte følelse af angst og uro af en eller anden grund netop nu skærpedes. Derfor vil forfatterskabets indhold fra nu af for en meget væsentlig del



være de forskellige forsøg på at slippe bort fra denne angst og uro – det er det, vi har kaldt forløsnings-muligheder.

Af disse forløsnings-muligheder er der to, der er i overensstemmelse med fribytter-holdningen: det er den æstetiske dyrkelse af voldsomme begivenheder, og det er erotikken i den frie kærligheds skikkelse. Begge disse muligheder opløses-dog i intet allerede i *Livets Arabesk*.

Disse to forløsnings-muligheder er så at sige underafdelinger af det forhold, at den unge Tom Kristensen fortrinsvis søgte *ro* i det i sig selv *urolige*. Det er indlysende for de voldsomme begivenheders vedkommende. Men også den erotik, der dyrkes i *Livets Arabesk*, hører klart til det urolige; den sammenstilles i øvrigt af Baumann selv med de voldsomme begivenheder.

I de følgende år viste det sig imidlertid, at disse muligheder ikke kunne befri ham for angsten og uroen, og han nærmer sig nu til at søge *ro* i det i sig selv *rolige*, i et ideologisk system. Han prøver først, omkring midten af 1920'erne, med en religiøs (katolsk) løsning. Men da heller ikke denne vej er farbar, vælger han i slutningen af 1920'erne indtil videre en politisk (marxistisk) løsning.

Den anden fase af Tom Kristensens opgør med æsteticismen må da sættes til årene 1928–29. I stedet for en æstetisk holdning sætter han nu en etisk og politisk, hvilket på dette tidspunkt i hans øjne er det samme. Samtidig tvivler han efterhånden stærkt på den frie kærlighed, og endelig kan det nævnes, at han for en tid slutter sig til afholdsbevægelsen.

Tom Kristensen har således ved år 1930 opgivet en meget stor del af den uindskrænkede personlige frihed, der var fribytter-holdningens kerne. Hans indre uro og angst var blevet så stærk, at han ikke mere kunne bære denne frihed. Han måtte skaffe sig nye bindinger – men i virkeligheden blev det i vid udstrækning de gamle, han vendte tilbage til. Både på det politiske og på det erotiske område var den holdning, han nåede frem til, afgørende præget af det særlige forhold til hans mor. Men bag denne personlige tilknytning kan man skimte noget mere generelt. Tom Kristensen var i begyndelsen af 1930'erne meget optaget af tanken om at finde »en ny moral«, som han skulle kunne bygge sit liv på. Men den blev ikke så ny endda. Da det havde vist sig, at han ikke havde styrke til at leve i fuld frihed, blev det for en stor del

de senvictorianske normer fra hans oprindelige miljø, som han igen accepterede.

Den første fase af Tom Kristensens brud med den æstetiserende fribytter-holdning, omkring 1920, ledsagedes eller efterfulgtes af et brud med den kunstneriske form, der i særlig grad havde udtrykt den, nemlig ekspressionismen. Et lignende skel af kunstnerisk art kan ikke iagttages i slutningen af 1920'erne. Allerede omkring 1923 var han både som lyriker og især som romanforfatter nået frem til en så enkel og afklaret stil, at en væsentlig videreudvikling i denne retning vel knap var tænkelig. Den kunstneriske udvikling var således adskillige år forud for den idémæssige. Dette er dog ikke særlig overraskende, for i grunden har *kunstneren* Tom Kristensen gennem næsten hele sin løbebane været mere afklaret, mere behersket, mere sikker på sig selv end *mennesket*.

Efter 1930 undergår Tom Kristensens idéverden endnu en række forandringer. Omkring 1935 mister han troen på marxismen og går tilsyneladende over til et nærmest social-liberalt standpunkt. I 1939 oplever han noget i retning af et religiøst gennembrud og er fra nu af moderat kristelig, med både protestantiske og katolske sympatier. Endelig udvikles i løbet af 1940'erne en europæisk-klassicistisk tendens hos ham, som kulminerer i de første år af 1950'erne. Hovedindtrykket af hans idémæssige udvikling efter ca. 1932 kan samles i to konstateringer: 1. han er gået i retning af mere moderate og mindre absolutte standpunkter. 2. han er nået frem til en stadig større traditionsbevidsthed. Han søger nu ro i det i sig selv rolige.

Selv om der heller ikke her er tale om noget skarpt skel, kan man nok i Tom Kristensens produktion efter ca. 1940 finde nye træk i hans kunstneriske fysiognomi, der svarer til den mere moderate ideologiske holdning i samme periode. Humor, selvironi og en mild overbærenhed over for sig selv og andre kan man finde i romanen *Mord i Pantomimeteatret*, rejsebøgerne *En Omvej til Andorra* og *Rejse i Italien*, erindringsbogen *Aabenhjertige Fortielser* samt i mange af hans samtidige litteraturkritiske artikler. Derimod kunne hans lyriske instrument åbenbart ikke stemmes om til denne tone.

Det kan også bemærkes, at i hvert fald de to rejsebøger, så charmerende og velskrevne de end i øvrigt er, ikke har den samme faste struktur som tidligere værker af Tom Kristensen. Den friere og løsere

komposition svarer til den mere causerende tone i de to bøger – men også til hele digterens ændrede sindsstemning.

For det er jo sagen: Tom Kristensen søgte det absolutte i et forsøg på at blive forløst fra sin angst og uro. Dog kunne ingen absolut livsanskuelse i længden tilfredsstille ham. Men også i kunsten søgte han det absolutte, og her fandt han det. Det absolutte i kunsten – det var det fuldendte, det, der var »smukt som matematik«, det, der havde en fast og klar struktur, det, der var klassisk, men i sig rummede en overvundet modernitet. Derfor er det ikke så mærkeligt, at da angsten på hans ældre dage blev neddæmpet og han derfor kunne nøjes med mindre absolutte anskuelser, kunne også den kunstneriske form lejlighedsvis virke mindre absolut – uden at de æstetiske krav i øvrigt blev mindre.

– Når man prøver at overskue hele udviklingen af Tom Kristensens kunst, ideer og livsfølelse, slår det én, at der snart har været tale om ret pludselige overgange, snart om en langsom proces, der kunne vare adskillige år. Nogen absolut lige linje betegner denne udvikling heller ikke. Men hvis man prøver at fastholde billedet af Tom Kristensen som 25-årig og som 60-årig, kan man ikke undgå at se, at der alligevel alt i alt har været en bestemt retning. Afstanden er umådelig fra den livsberuste, frihedstørstende, ateistiske og nihilistiske ekspressionist, der ønskede en revolution både i kunsten og i samfundet, til den kristne, royalistiske, klassicistiske og i enhver henseende traditionsbevidste europæer, hvis grundstemning mere og mere var blevet en mild, alttilgivende humor.

Netop i 1953, kort før hans 60 års fødselsdag, bragte flere blade nogle fotografier, der kan tages som symbolske udtryk for, at denne vældige udvikling nu var bragt til ende. På disse billeder så man forfatteren af *Fribytterdrømme*, af *Livets Arabesk*, af *Hærværk* og af »Kunst, Økonomi, Politik« arm i arm med den 86-årige Johannes Jørgensen, den store, danske, katolske digter, der netop for sidste gang var vendt hjem fra Assisi til Svendborg.<sup>27</sup> Et af bladene kommenterede fotografiet på denne måde: »Her ses Arm i Arm de to Mænd, der for ikke ret mange Aar siden stod hinanden saa fjernt som tænkeligt, men nu har adskilligt at snakke om. Og det er ikke Johannes Jørgensen, der er blevet en anden . . .«<sup>28</sup>

Men det interessante er netop, at set i et længere perspektiv var

også Johs. Jørgensen blevet en anden. Sandheden er, at også hans udvikling bestod af tre faser, der kan betegnes med ordene bundethed, frigørelse og ny bundethed; forskellen er blot, at disse tre faser hos ham fremtræder med endnu større klarhed end hos Tom Kristensen. I Johs. Jørgensens barndomshjem i Svendborg var der på intet punkt nogen tvivl om de småborgerlig-victorianske normers berettigelse. Den unge digter frigjorde sig tilsyneladende totalt fra disse normer og blev ateist, socialist og tilhænger af fri kærlighed, men der var i hans som i Tom Kristensens tilfælde i ringe grad tale om et personligt oprør mod forældrene. Men også Johs. Jørgensen måtte erkende, at han ikke var stærk nok til at bære denne individualistiske frihed. I den fandt han ingen lykke; mere og mere kom det til at stå for ham, som om den sande og egentlige lykke kun var at finde i hans barndoms have i Fruestræde 15. Han havde ikke kunnet rive sig løs fra de normer, der var gældende i hans oprindelige miljø, og han tog nu konsekvensen fuldt ud ved at blive katolik. Det tabte paradys kunne ikke vindes tilbage, men i sit nye liv prøvede han at genskabe så meget som muligt af den lille provinsbys rene, fromme idyl, dog forøget med den intellektuelle dimension, som var uundværlig for ham.

Når denne udvikling med de tre faser fik et meget klarere og hurtigere forløb i Johs. Jørgensens tilfælde end i Tom Kristensens, skyldes det, at den ældre digter havde et meget mindre kompliceret sind end den yngre.

Den traditionsbevidsthed, der med årene blev så udtalt hos Tom Kristensen, indbefattede naturligvis også en erkendelse af hans egen plads i de litterære traditioner.

Man har sagt, at hans »vigtigste Fortid i den danske Lyrik er Johannes V. Jensen og Sophus Claussen«. <sup>29</sup> Denne påstand er hverken helt rigtig eller helt forkert; den kræver en nærmere undersøgelse. For den purunge Tom Kristensen var det utvivlsomt Johs. V. Jensen, der betød mest, og hans overgang i 1914 fra den halvfemser-prægede stemning, der ses i *Aage Veeg*, til den ekspressionistiske fribyttedigtning er på en måde en gentagelse af Johs. V. Jensens eget brud med halvfemser-ånden 10–15 år tidligere. Imidlertid nødes man til at konstatere, at Johs. V. Jensen-påvirkningerne i den bevarede og udgivne del af Tom Kristensens vers og prosa er af begrænset omfang. Egentlig er de



vel – bortset fra *Aage Veeg* – af størst betydning i *Vindrosens* noveller og skildringer fra østen, som ikke er skrevet før 1922–23 – og her er de beherskede og personligt bearbejdede.

Forklaringen på dette forhold er, at Tom Kristensen som helt ung modtog et nærmest overvældende indtryk af Johs. V. Jensens personlighed og forfatterskab, men at han også ret hurtigt erkendte, at han måtte rive sig løs fra denne påvirkning. Han har adskillige gange været inde på sit forhold til Johs. V. Jensen; klarest og mest direkte udtalte han sig dog om det i en fjernsynsudsendelse fra 1969.<sup>30</sup> Han skildrer her sit »skæbnsvangre bekendtskab med JVJ« som en besættelse og fremhæver Johs. V. Jensens sprog og hans »uhyre rejselyst« som det, der fik størst betydning for ham. Han kendte selv den himmerlandske tone fra sin far og fra sommerferier, siger han, og måtte derfor særlig holde sig klar af *den*.<sup>31</sup> I øvrigt mener han, at det først med *Livets Arabesk* lykkedes ham at skrive sig fri af Johs. V. Jensen. Hertil kommer, at han med henblik på sine kasserede prosadigte fra 1919 allerede et halvt års tid efter deres tilblivelse skrev: »Prosadigte fører let til Johs. V. – og det er et forbandet farligt Sted at havne«.<sup>32</sup>

I udsendelsen fra 1969 – som også ved andre lejligheder – røber Tom Kristensen imidlertid, at det i grunden var *prosaisten* Johs. V. Jensen, der havde gjort størst indtryk på ham. Han nævner, at *Intermezzo* »besatte mig fuldkommen«, og siger desuden: »jeg vil indrømme, at de bøger der for mig har haft størst betydning, er ungdomsbøgerne. Det er bøgerne fra København, så »Den gotiske Renæssance« åhaåha, og derefter alle rejsebøgerne«. Med bøgerne fra København må der menes *Danskere* og *Einar Elkær*, og det er således udelukkende prosaværker, der fremhæves.

Man kan konkludere: 1. Johs. V. Jensen havde stor betydning for den unge Tom Kristensen, først og fremmest som prosaist, dernæst også som prosalyriker – men en meget mindre betydning for hans strofiske lyrik. 2. Tom Kristensen kom som nævnt hurtigt til at betragte denne påvirkning som et tegn på umodenhed hos ham selv og udrensede den derfor.

– Anderledes med Sophus Claussen. Hans indflydelse på Tom Kristensen blev først af væsentligt omfang efter 1920, da Johs. V. Jensens allerede var i aftagende. Den var i det store og hele af rent artistisk art: det udsøgte ordvalg, det kapriciøse billedsprog m.m. Det var

udelukkende Tom Kristensens strofiske lyrik, Claussen fik betydning for. Han erkendte selv gerne sit forhold til denne og sagde f.eks. i 1953: »jeg kan nok sige, at jeg er en af hans væsentligste Elever«. <sup>33</sup>

Bortset fra disse to forbilleder er der i hans tidligste værker kun spredte spor af den ældre danske og nordiske litteratur, som han fra sit universitetsstudium havde et solidt kendskab til. Med *Hærværk* nåede han frem til en mere klassisk romanform end i *Livets Arabesk* og *En Anden*, og det er naturligt, at han nu i nogen grad støttede sig til den store danske romantradition fra det 19. århundredes sidste del og lod sig påvirke af Drachmann og Pontoppidan.

De udenlandske påvirkninger er, som han selv har sagt, af begrænset betydning. Ved sit fribytter-gennembrud i 1914 overtog han naturligt nok nogle af Johs. V. Jensens egne forudsætninger, f.eks. Whitman og Kipling. Efter bruddet med ekspressionismen kunne han derimod finde inspiration hos en klassisk stilist som André Gide, mens han senere måtte neddæmpe James Joyces virkemidler meget stærkt for at samstemme dem med en klassisk dansk romanform i *Hærværk*. En dybere betydning end de fleste af disse digtere fik dog en række af filosofiens og idéhistoriens største navne, Spinoza, Nietzsche, Freud, Marx. Endelig skal det nævnes, at hans ideer og livsfølelse i væsentlig grad – men på yderst forskellig vis! – blev præget af to samtidige engelske forfattere, der så at sige kom for sent til at påvirke hans digteriske produktion: det er T. S. Eliot og D. H. Lawrence.

Som man ser, var det hovedsagelig digtere og skribenter fra generationen forud for hans egen, der fik betydning for ham. Og det kan tilføjes, at han også i sin kritik kun sjældent gik længere tilbage.

Man har oftest fremstillet Tom Kristensen som et menneske, der først og fremmest var barn af sin tid, og hvis problemer var tidens problemer. Klarest og mest gennemtænkt er dette synspunkt fremført i Ernst Frandsens *Aargangen, der matte snuble i Starten*. Han siger her, at de unge af Tom Kristensens og Paludans generation var produkter af udviklingen fra 1870: de var »Individualister, løst fra enhver Forbindelse med de overindividuelle Magter«, og de troede på kulturen, fornuften og fremskridtet. Med 1. verdenskrig brød hele denne opfattelse sammen, og de unge stod tilbage med en individualistisk frihed, der nu kun var en byrde, og savnede en eller anden form for

binding.<sup>34</sup>

Der er for mig ingen tvivl om, at denne forklaring for Tom Kristensens vedkommende i det væsentlige er forkert. Han er ikke først og fremmest et barn af det moderne gennembruds individualisme, men et barn af sit eget miljø, hvis småborgerlig-senvictorianske normer han kun for en tid og vel aldrig fuldt ud formåede at løsrive sig fra. Det er rigtigt, at hans frigørelse fra disse normer, som fandt sted i gymnasieårene og de første studenterår,<sup>35</sup> delvis betød en overgang til ideer, der faldt sammen med de brandesianske. Men at han i længden ikke kunne holde fast ved denne frigjorthed, havde verdenskrigen efter alt at dømme ikke noget ansvar for. I 1940'erne var digteren selv nået frem til den opfattelse, at krigen kun havde haft ringe betydning for ham. Alt tyder på, at denne sene erkendelse er rigtig. Krigen stimulerede hans længsel efter rejser og dramatiske begivenheder – næppe meget andet. Den første fase af opgøret med den æstetiserende fribytter-holdning ligger ganske vist omkring 1920, men intet tyder på, at krigens slutning havde større betydning herfor. Den væsentlige forklaring er, at den indre angst og uro nu havde vokset sig meget stærkere. I løbet af 1920'erne skrev han to stærkt selvbiografiske romaner, *En Anden* og *Hærværk*; i ingen af dem spiller krigen den mindste rolle som forklaring på hovedpersonernes misere. Tværtimod kan man jo sige, at hvis Freud – som *En Anden* og delvis også *Hærværk* forudsætter – har ret i, at de væsentlige træk i et menneskes personlighed er fastlagt ved det sjette år, må man se bort fra verdenskrigen som fundamental faktor i Tom Kristensens udvikling.

I de mange analyser af Paludans *Jørgen Stein* har man aldrig tilstrækkeligt gjort opmærksom på, at krigen egentlig betyder meget lidt for hovedpersonen, efterkrigstiden derimod temmelig meget. Det samme gælder for Tom Kristensen. Den frigjorthed og modernitet, som blev højeste mode i 1920'erne, skulle passe udmærket sammen med den brandesiansk prægede holdning, der var resultatet af hans egen tidligere frigørelse. Efterkrigs-årtiet gav ham så at sige særlige muligheder for at gennemleve sit frigørelses-program, og han gjorde det.

Men måske fremskyndede og forstærkede netop tyvernes udprægede frigjorthed Tom Kristensens dybe trang til at finde nye bindinger. Når han efter 1930 så tilbage på sin ungdom – i en periode moralsk



angrende, senere igen mindebevæget –, var det altid tyverne, han betragtede som den livsglade, tøjlesløse og uansvarlige friheds tid.

Hvis man vil vurdere verdenskrigens betydning for Tom Kristensen, må man naturligvis også inddrage det eneste større arbejde, vi kender af ham fra tiden før krigen, nemlig *Aage Veeg*. Vor analyse af dette værk har vist, at det rummer en række af forfatterskabets allervigtigste motiver, moderbindingen, identitetsproblemet, længslen efter krig og voldsomme begivenheder.

Men han er ikke selv uden skyld i, at man har villet gøre ham til et barn af verdenskrigen. Da han fra 1931 kom til at anmelde den samtidige udenlandske litteratur i *Politiken*, fandt han en mængde ligheder mellem sig selv og efterkrigstidens forfattere. Uden at tænke nærmere over den fundamentale forskel, der lå i, at han i modsætning til mange af de andre ikke personligt havde oplevet krigen, indrangerede han sig selv i denne gruppe. Det faldt ham ikke ind, at mange af lighederne måske kunne forklares på en anden måde, f.eks. ved beslægtet oprindeligt miljø og beslægtet reaktion imod det.

Det kan ikke nægtes, at Tom Kristensen i en periode af sit forfatterskab, nemlig den ekspressionistiske, har virket som en tidstypisk forfatter. Vi har set hans egne bemærkninger om Seedorffs og Bønnelyckes stimulerende og igangsættende indflydelse på ham. I denne tidlige fase stivede det ham i høj grad af at tilhøre en gruppe. I et interview fra 1963 har han med Valby-parnasset i tankerne sagt, at det er meget vigtigt at have åndsfæller »i en bestemt alder, fra 16–17 og op imod 24–25. Da kan samtidige få en stor indflydelse, det er ligesom klumpen, der arbejder sammen. Siden går man hver sin vej takket være samfundet og ens egen udvikling«. <sup>36</sup> Men dette gruppe-fællesskab var nærmest et fællesskab omkring visse litterære former og aktuelle intellektuelle tendenser. I sindets dyb var Tom Kristensen helt forskellig fra de andre. Året før, i 1962, havde Niels Birger Wamberg sagt til ham, at man jo altid havde anset angsten for at være karakteristisk for tyvernes digtere, og han svarede: »Ja, men passer det helt. Bønnelycke kendte ikke til angst og Seedorff og Jørgen Vibe ikke, det var noget, som jeg her i Danmark vist havde enepatent på, og som jeg har arvet fra min mor.« <sup>37</sup>

Forøvrigt er det jo ikke noget sjældent fænomen i litteraturhistorien, at en digter i begyndelsen af sit forfatterskab er tidstypisk, er



eksponent for en bestemt litterær retning og senere, ud fra sine individuelle forudsætninger, udvikler sig bort fra den. Også her giver Johs. Jørgensen en nærliggende mulighed for sammenligning. Men der er eksempler nok.

Af den lille gruppe, som Tom Kristensen oprindeligt tilhørte, er han den eneste, der virkelig har haft sådanne udviklingsmuligheder. Fundamentalt set har ingen af de andre overlevet ungdommen og gulasch-tiden. Når han formåede det, er en meget væsentlig del af forklaringen den mærkelige dobbelthed i hans væsen, den stadig fastholdte, om end ustabile balance. Om elementerne i denne dobbelthed har han brugt meget forskellige betegnelser, men dybest set er det det samme, der er tale om. Der er den meget omtalte modsætning mellem kaos og orden, som på en måde svarer til modsætningen mellem følelse og forstand, mellem kunstner og akademiker: »Jeg har altid, trods alt, villet have lidt orden i tingene. Jeg er både cand.mag. og digter.«<sup>38</sup> Ved en anden lejlighed taler han om »min uophørlige kamp mellem min lastefuldhed og min kraftige dyd«.<sup>39</sup> I forordet til sit udvalg af *Min yndlingslæsning* (1964) har han givet udtryk for, at udvalget skal være fuldt af Gud og djævelskab, hvilket også er tilfældet,<sup>40</sup> og svarende hertil har han sagt, at »kunst er en gnist, der springer frem og tilbage mellem Guds og Satans pegefingre«.<sup>41</sup>

Man kunne sige, at det er en balance mellem et dionysisk og et apollinsk princip. Denne balance har gjort Tom Kristensen til den store kunstner, og den har reddet ham som menneske. I det nævnte udvalg af *Min yndlingslæsning* har han medtaget »Skalden Wennerbom«,<sup>42</sup> Frödings gribende digt om den forhutlede, fortrukne digter, hvis talent forlængst er forsvundet sammen med hans ungdom – digtet, der slutter med den resigneret medfølelse linje: »Det är skönt för skalden att få sova.« Man aner, hvorfor Tom Kristensen har villet have dette digt med. Det var sådan, det kunne være gået, hvis han ikke havde evnet at gøre kunsten til det ordnende, formende og forløsende princip i sit liv.

For Tom Kristensen var det godt og smukt at være vågen.

## APPENDIX

### *Pram og Frithiof Brandt*

I sin bog *De usandsynlige Hverdage. En Art Levnedsbog* (1953) hævder Johannes Weltzer, at modellen til Pram i *Livets Arabesk* er teologen Johannes Bang, senere sognepræst i Roslev (s. 62, jfr. s. 65, 116). Weltzer er imidlertid klar over, at ligheden mellem Bang og Pram ikke er påfaldende. Det kommer frem på samtlige tre steder i bogen, hvor forholdet omtales: »Dengang var den gode Johannes, trods ypperlige Sjælekvaler, munter og frisk som en Morgenkrydder. Han lignede egentlig ikke den rolige og skeptiske Pram i *Livets Arabesk*. Alligevel er det ham – i Toms Genspejling« (s. 62); »Toms nærmeste Venner var Vøehtz [stud.mag. Georg M. Vøehtz, iflg. Weltzer modellen til broder Johannes] og Johannes Bang. *Livets Arabesk* indhyllede dem i sit fosforagtige Skær . . .« (s. 65); »At Tom i *Livets Arabesk* har kunnet skabe den gaadefulde Skikkelse *Pram* over dig viser, hvor hemmelighedsfuld og stærk en Fantasi han ejer – men sandt er det: i de farefulde, uroligt-revolutionære Aar omkring 1920 var du en af din Samtids faa klare Iagttagere, du lod dig ikke bølge med af den mørke Undergangsstrøm . . .« (s. 116).

Tom Kristensen har også selv i sin anmeldelse af Weltzers bog benægtet rigtigheden af denne påstand (*Pol.*, 16.12.1953).

Sandheden turde da være den almindeligt antagne: at modellen til Pram er en anden af Tom Kristensens ungdomsvenner, den senere professor Frithiof Brandt. (I Søren Hallar, *Tom Kristensen*, s. 19, omtales Pram ved en fortalelse som »Filosofen Frithiof Pram«.) Det udelukker selvfølgelig ikke, at et eller andet træk kan være lånt fra Johs. Bang. Herom ved vi blot intet. Om Brandt hedder det i *Aabenhjertige Fortielser*, s. 79: »Frithiof Brandt, der elskede ordet »ro« og afskyede ordet »ekstase«, havde som ung saa tydeligt to ansigter, et natansigt og et dagansigt. Natansigtet domineredes af de røde læber, der blev endnu fyldigere i lygteskær, medens dagansigtet,

som jeg kendte bedst, var behersket af de violblaa øjne. Naar han morede sig over noget, havde han en maade at løfte det ene øjenbryn paa, saa der dannede sig de pudsigste rynker i panden, og saa lo han lydløst«. Bemærkningerne om »ro« og »ekstase« passer udmærket på Pram, men også de ydre karakteristika stemmer (jfr. *Livets Arabesk*, s. 7, 8, 9, 11, 18, 144 (bis), 244). Et andet sted i erindringerne fortæller Tom Kristensen: »Naar Frithiof derfor en aften fortalte mig, at han drømte om at skrive en bog om livets meningsløshed og menneskenes uansvarlighed, syntes jeg, det dækkede alt. Bogen blev ikke skrevet; men ordene staar opbevaret i min private Cyprianus »Livets Arabesk« (Aabenhjertige Fortielser, s. 75). I sin sidste samtale med Baumann siger Pram: »lad os så få en hyggelig Sludder om Livets Meningsløshed og Bundløshed, Menneskenes guddommelige Uansvarlighed og alle Tings Umulighed« (*Livets Arabesk*, s. 242).

Første strofe af digtet *Til en Ven i Fribytterdrømme* antyder det ydre billede af Frithiof Brandt, vi allerede kender – og viser samtidig den lidt paradoksale fornøjelse ved at snakke om verdens håbløshed, som ligger i det sidst anførte citat fra *Livets Arabesk*:

Du har de pudsigste Rynker,  
som runder sig over dit Øje,  
når du i dybsindigt Tungsind  
dog inderligt kan dig fornøje.

Men i øvrigt gør digtet det klart, at Tom Kristensen havde et eksistentielt forhold til Brandt. Det tillægger ham evnen til at spænde over de modsætninger, som digteren selv ikke kunne klare, og det vil først og fremmest sige modsætningen mellem ro og uro. Han kender »Sindets Stigen og Falden«, men vil alligevel aldrig ørkesløst »i synkende Stemning forbløde« (str. 3). Og vigtigst af alt: han forstår (str. 5) at

forene moderne Higen  
mod Livets de tusind Facetter  
med Livssynets dansende Ro på  
de elskede, gamle Portrætter.

Det vides fra *Aabenhjertige Fortielser* (s. 79), at Brandt i sit studere-

værelse havde et par portrætter af filosoffer, bl.a. Schopenhauer (jfr. også Prams værelse, hvor der er »et stort Maleri af en ung Mand«, *Livets Arabesk*, s. 240). Det er altså den filosofiske ro, Brandt kan forene med den moderne higen mod livets mangfoldighed.

Digtets billede af Brandt svarer kun delvis til romanens billede af Pram. I romanen er det rolige, kølige, rationalistiske dominerende, selv om det som nævnt er klart, at roen er tilkæmpet. Det er, fordi Prams sjælelige »ensidighed« skal være en klar kontrast til Baumanns modsatte ensidighed. I den ekspressionistiske roman må Pram ikke være en idealskikkelse. I digtet er kontrasten af en anden art. Her er han på grund af sin sjælelige spændvidde måske en større personlighed end den (ikke direkte omtalte) forfatter, der befinder sig i den Baumann'ske ensidighed.

– Der findes et interessant dokument, som kan kaste lys over forholdet Pram ~ Brandt og indirekte over Brandts betydning for Tom Kristensen. Det er en selvbiografisk skitse, der er udarbejdet, da Brandt var »snart 24 aar« (formentlig i begyndelsen af 1916). Den findes i et kollegiehæfte tilhørende professor David Favrholdt. Da skitsen, som det fremgår af dens tekst, har været forelagt mundtligt eller skriftligt for foreningen Taaren, har Tom Kristensen altså haft kendskab til den. I det følgende vil vi gøre rede for nogle af de mere interessante punkter i den.

Frithiof Brandt omtaler sit hidtidige liv som ret fattigt på begivenheder. Dog bærer han ikke nag til nogen – heller ikke til dem, der har sat ham i verden. »Men synderlig henrykt er jeg heller ikke. Jeg er kommen til det resultat, at der er maade med hvor grinagtigt livet er«. Men undertiden lider han under sin egen mangel på entusiasme og beklager, at han ikke har et bestemt mål, der fanger ham helt og holdent. »Det kunde være ganske rart at have noget at rive i – noget at raabe op om og gaa rundt med bevidstheden om at dette var det eneste værdifulde og det maatte for alt i verden gøres gældende. Men jeg har endnu ikke fundet de skyklapper, der er nødvendige til et saadant foretagende – og ærlig talt haaber jeg heller ikke at jeg finder dem. Der jo ogsaa flittige [ordet er tilføjet over linjen] propagandister nok. –«

Man genkender her tydeligt Prams skeptiske, udogmatiske holdning. Frithiof Brandt fortsætter med at fortælle, at han alligevel har et



lille mål, som det dog ikke haster med. Han ville have »den Brandt'ske filosofi samlet i et lille fordringsløst bind«. Denne filosofi er velkendt for Taarens medlemmer, tilføjer han: han »vilde drage de yderste konsekvenser af Amsterdamerjødens tænkning« og »udgive den som læren om alle tings uansvarlighed«. Det er altså Spinozas lære om livets meningsløshed og den dermed sammenhørende værdinihilisme, der doceres af Pram i *Livets Arabesk*. Vi finder således her et meget væsentligt punkt, hvor der er fuld overensstemmelse mellem Tom Kristensen og Brandt – og mellem Baumann og Pram. Samtidig ser vi her, hvad angår Spinoza og værdinihilismen, en forbindelse tilbage til *Aage Veeg* og til filosofikum-manuduktionen hos Anton Thomsen og frøken Krarup.

Det er værd at bemærke, at umiddelbart efter digtet om Brandt i *Fribytterdrømme* følger *Atheisten*, et billede af Spinoza, der på grund af sin gudløshed er isoleret i det småborgerlige Amsterdam. Der gives (str. 4) en beskrivelse af filosofens ydre, »hans Ørken-Profil / med skæve, sataniske Bryn og / med underligt ridsede »Smil««. I *Aaben-hjertige Fortielser* (s. 79) nævner Tom Kristensen, at han syntes, filosof-portrætterne i Frithiof Brandt værelse smilede, Det ligger da nær at tænke sig, at et af dem har forestillet Spinoza, og at dette har inspireret Tom Kristensens skildring af hans udseende.

– Prams funktion i *Livets Arabesk* er ikke mindst betinget af, at han kan deltage i diskussioner om store emner på højt niveau. Drøftelsen af det personlige (Baumanns problemer) har for ham altid et mere alment perspektiv. Ikke mindst den store samtale i 1. del, kap. XI stemmer med det billede, Frithiof Brandt giver af sig selv i samme rolle: »I lige saa høj grad som jeg holder af klarhed og exakthed i videnskaben – holder jeg af privatissime i ledige æstetiske stunder at sløre tingene til og give dem mytisk betydning. Jeg elsker at gøre mine venner og mig selv store og ligesom lodne i konturerne og belaste dem med skæbne og andre vægtige ting. Men det er en privat fornøjelse som jeg kun hengiver mig til med forsigtighed.«

Den selvbiografiske skitse røber også mere lyriske og følsomme sider af Frithiof Brandts personlighed. Alt i alt ligger det billede, der her former sig af ham, et sted mellem Pram i *Livets Arabesk* og den mere sammensatte figur i *Til en Ven*. Men nærmest ved Pram. Brandt er også i sit selvportræt nærmest en kølig, udomatisk skeptiker.

Afsluttende kan det nævnes, at Frithiof Brandt vistnok flygtigt kommer til syne også i *Hærværk*. Under skildringen af Jastraus tur i Tivoli med Anna Marie hedder det: »Han hilste paa en ung Universitetsprofessor, som med violblaa Øjne bag Brillerne mønstrede Anna Marie« (s. 292). Øjenfarven røber modellen. Afstanden er ikke så stor til Prams kritiske syn på Baumanns forbindelse med Elise.

# NOTER

## I. Indledning

1. Hallar, *op.cit.*, s. 7.
2. *Ib.*, s. 65 ff.
3. *Ib.*, s. 32.
4. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 23 ff.
5. Egebak, *op. cit.*, s. 11 ff.
6. *Ib.*, s. 12.
7. En i visse henseender berettiget kritik af Egebaks bog kan læses i Lars Arild, »Skrifthandling og identitet. Om at læse forfatterskaber«, *Kritik*, nr. 18 (1971), s. 37 ff.
8. En udførlig bibliografi finder man for *Hærværks* vedkommende i *Omkring Hærværk*, for det øvrige forfatterskabs i *Lyrikerne Tom Kristensen*.
9. *Danske Studier*, 1948, s. 71 ff.
10. *Edda*, 1969, bd. LXIX, 410 ff.
11. *Danske Studier*, 1962, s. 48 ff.
12. *Gyldendals Bibliotek*, bd. 29, Tom Kristensen, *Hærværk*, Anden Del, s. 231 ff. Jfr. Hanne Marie Svendsen, *På rejse ind i romanen* (1962), s. 83 ff.
13. *Edda*, 1974, s. 283 ff.
14. *Indfaldsvinkler. 16 Fortolkninger af nordisk Digtning tilegnet Oluf Friis* (1964), s. 114 ff.
15. Resumé i *Extracta 1. Resumeer af specialeopgaver fra det Filosofiske Fakultet ved Københavns Universitet 1967-68*. Udgivet af Ivan Boserup, Per Aage Brandt og Carl Svensson (1968), s. 18 ff.
16. Resumé i *Extracta 2* (1969), s. 168 ff.
17. Resumé i *Extracta 4* (1972), s. 148 ff.

## II. Romaner og noveller

1. Om begrundelsen for denne datering se nedenfor. Manuskriptet blev af forfatteren overdraget til professor Frithiof Brandt, der ville skrive en bog om den unge T. K. – Det har, sammen med kommentarer af Frithiof Brandt, været blandt dennes efterladte papirer. Jeg takker prof. Brandts søn, civilingeniør Sigurd Brandt, der har udlånt det til mig. En mindre del af Frithiof Brandts bemærkninger om *Aage Veeg* er dog havnet blandt Brandts papirer i Det kgl. Bibliotek. Hvor jeg har benyttet Brandts analyser, gør jeg opmærksom på det. Resten er mine egne iagttagelser.
2. *Aabenhjertige Fortielser. Erindringsglimt.* I Udvalg ved Carl Bergstrøm-Nielsen (1966), s. 69 (først trykt i *Politiken*, 27.4.1958). Jfr. *ib.*, s. 83 (*Pol.*, 15.5.1958).
3. Fra digtet *Starting from Paumanok* i *Leaves of Grass*.
4. Niels Birger Wamberg, *Samtaler med danske Digtere* (1968), s. 19.
5. *Aage Veeg*, s. 5.
6. Herefter, overstreget: »Var han ikke lige saa hjemløs her som paa Københavns«.
7. *Ib.*, s. 5.
8. *Ib.*, s. 15.
9. Ordene »tyve Aar efter at det var moderne.« er en tilføjelse.
10. Således er ordet skrevet. Men en blyantsstreg under det og en tilsvarende i margen viser – som andre steder i manuskriptet –, at forfatteren har været i tvivl om den sproglige form.
11. »føjte sig« rettet fra »var«.
12. *Ib.*, s. 105/107.
13. Herefter, overstreget: »som«.
14. *Ib.*, s. 77.
15. *Ib.*, s. 79.
16. I stedet for »hang« var der først skrevet »passede«. Dette ord er ikke overstreget, men over linjen er tilføjet »hang«.
17. *Ib.*, s. 7.
18. »de« rettet fra »dem«.
19. »lang« tilføjet over linjen.
20. Efter »Plads.« er et slutnings-anførselstegn streget over.
21. Herefter, overstreget: »ik«.
22. Ordet »af« tilføjet mellem »var« og »det«.
23. Efter udråbstegnet et overstreget komma.
24. *Ib.*, s. 57/59.



25. Streg under dette ord og spørgsmålstegn i margen ud for det, begge med blyant.
26. »bare« tilføjet over linjen.
27. »hendes« rettet fra »sin«. I margen ud for dette ord spørgsmålstegn med blyant.
28. Ordene »hvis lille Krop hun havde vadsket,« tilføjet over linjen. »hvis« rettet fra »som«.
29. »Dage« rettet fra »Døgn«.
30. Rettelser i denne sætning viser, at T.K. først har tænkt at skrive: »det var en jo uendelig kort Tid«, derefter har overvejet »det var jo kun en kort Tid« og endelig har valgt »det var jo kun saa kort en Tid«. Af uagtsomhed har han da ladet det første »en« blive stående. — Der er flg. rettelser: efter »jo«; overstreget: »uendelig«. »kun« er skrevet over dette ord. Også »saa« er skrevet over linjen, til højre for »kun«. Mellem »kun« og »saa«, også over linjen, overstreget: »en«. Det sidste »en«, over linjen, mellem »kort« og »Tid«.
31. *Ib.*, s. 15/17.
32. *Hvad er Heta?* (1946), s. 53.
33. *Ib.*, s. 64 f.
34. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 55.
35. *Ib.*, s. 57.
36. *Tom Kristensen i poesi og prosa*. I udvalg ved Vilh. Øhlenschläger. Udgivet af Dansklærerforeningen, Anden reviderede og ajourførte udgave ved Jørgen Øhlenschläger (1963), s. 149.
37. *Aage Veeg*, s. 59.
38. *Ib.*, s. 113/115.
39. Ordet tilføjet over linjen.
40. *Ib.*, s. 123.
41. *Ib.*, s. 25.
42. *Ib.*, s. 33/35.
43. Ordet tilføjet over linjen.
44. Efter »igen«.«, overstreget: »D«.
45. »for« rettet fra »over« (»for« og overstregningen med blyant).
46. I dette ord er »S« rettet fra »Z« (i 1914).
47. Ordet tilføjet over linjen (1914).
48. »bryder« rettet fra »brød«.
49. *Ib.*, s. 29.
50. Jfr. at T.K. i foråret 1911 — året før *Aage Veeg* — erklærede, at han ville være krigskorrespondent (Jesper Ewald, *Han vender timeglasset* (1963), s. 66).

51. Streg under »d« i dette ord og i margen ud for ordet, begge med blyant (usikkerhed m.h.t. stavemåden).
52. Blyantsstreg under slutningen af ordet (usikkerhed m.h.t. stavemåden).
53. Ordet tilføjet over linjen.
54. »Snært« rettet fra »Snærte«. Rettelsen samt en streg under ordet og et spørgsmålstegn i margen ud for det er med blyant.
55. »Strasburgs« rettet fra »Strassburgs«.
56. »Tricoloren« rettet fra »Porten«.
57. »rase« rettet fra »raser«.
58. *Aage Veeg*, s. 53/55.
59. Ordet tilføjet over linjen, med blyant.
60. *Ib.*, s. 11.
61. Ordet tilføjet over linjen.
62. *Ib.*, s. 25/27.
63. Efter »sagt«, overstreget: »li«. Man kunne tænke sig, at T.K. først har villet skrive: »Hvad der blev sagt, lignede Regnens Driven«, etc.
64. »med« rettet fra »en«.
65. »Da opdagede han« rettet fra »Han opdagede«.
66. *Ib.*, s. 63/65. Ordet »gendarmblaa« må vel være lånt fra *Illum Galgebakke* (Henrik Pontoppidan, *Romaner og Fortællinger*, VI (1926), 483).
67. Ordet tilføjet over linjen.
68. *Aage Veeg*, s. 83.
69. Jfr. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 69: »en studenterroman, der skulle hedde »Aage Veeg« eller »Det ligegyldige«.
70. »skulde« rettet fra »vilde«.
71. *Aage Veeg*, s. 59. – En lodret blyantsstreg i margen ud for de citerede linjer.
72. *Ib.*, s. 19. – Ordet »Ferie« gentaget ved en fejltagelse.
73. Brugen af dette ord er formentlig inspireret af Johs. V. Jensens digt *Hverdagene* (i *Digte* 1906).
74. Over ordene »tidsrum kunde« er tilføjet: »de værste kriser«.
75. Igennem dette afsnit går der en lodret, nedadvendt pil.
76. »i« rettet fra »im«, begyndelsen af »imod«.
77. *Aage Veeg*, s. 18.
78. *Ib.*, s. 101.
79. *Ib.*, s. 87.
80. Før dette ord, overstreget: »»Ja,«.
81. »en« rettet
82. »stor« rettet fra »store«.

83. Ordet tilføjet over linjen (1914).
84. *Ib.*, s. 87/89.
85. *Ib.*, s. 93.
86. *Ib.*, s. 92.
87. *Ib.*, s. 88.
88. »De« rettet fra »Dem«.
89. *Ib.*, s. 90.
90. *Hærværk* (1930), s. 305 ff.
91. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 76 f.
92. Frithiof Brandt, der kun kendte Adolf Seedorff på afstand, oplyser i sine efterladte papirer, at denne i en snævrere kreds havde tilnavnet *L'art pour l'art*. – P.gr.a. mangelfuld paginering m.m. er det ikke muligt at komme med præcise henvisninger til Fr. Brandts papirer. Hvor intet andet er anført, findes de hos Sigurd Brandt.
93. Fr. Brandt skriver: »1912 kan ondartet ogsaa opfattes som en slags undertitel, nemlig »Aage Veeg, i 1912.« Denne mulighed kan man efter min mening se helt bort fra, alene fordi ordene »First Edition« står mellem navnet og årstallet. – På de to engelske ord giver Brandt en efter min mening alt for indviklet og sikkert forkert forklaring. På skriften på omslaget er efter hans mening ikke at forstå som et udkast til et titelblad, men som en ganske simpel angivelse af, hvad kollegiehæftet indeholder. Den er med andre ord skrevet til orientering for T.K. selv, ikke for en forlægger eller bogtrykker. Brandt erkender, at First Edition på almindeligt engelsk betyder nøjagtig det samme som Første udgave. Men han nævner, at ordet *edition* kommer af verbet *edit*, som i sin hyppigste anvendelse er synonymt med »prepare an edition« eller »set material in order for publication«. T.K. har da efter Brandts mening brugt First Edition i betydningen Første Udkast eller Første Redaktion. – Sagen kan forklares enklere og naturligere. Da T.K. begyndte at skrive *Aage Veeg* i sit kollegiehæfte, var det selvfølgelig helt usikkert for ham, om fortællingen nogen sinde ville nå frem til udgivelse – og endnu mere, om der ville blive tale om mere end en udgave. Ydermere fantastisk var naturligvis tanken om en engelsk udgave. Ordene »First Edition« må da forstås som selvironiske.
94. *Aage Veeg*, s. 40.
95. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 83.
- 95a. *Pol.*, 30.10.1966, optrykt i *Lyrikeren Tom Kristensen*, s. 25 f.
96. Oplysningerne om møderne i Taaren hidrører fra foreningens protokol, der har foreligget for Fr. Brandt; hvor den nu er, ved jeg ikke – Brandt spurgte, formentlig i 1964, T.K., hvornår *Aage Veeg* var skrevet. For-

fatteren svarede, at han ikke kunne huske det nøjagtigt, men at det i hvert fald var før 1. verdenskrig. I interviewet med Niels Birger Wamberg siger digteren, at »den er skrevet før 1914« (Wamberg, *op.cit.*, s. 19). Det er da en fejl, når T.K. i *Aabenhjertige Fortielser*, s. 69, omtaler *Aage Veeg* som »et manuskript fra begyndelsen af 1914, afsluttet i maj maaned«.

97. Denne del af Fr. Brandts papirer er i Det kgl. Bibl.
98. *Mellem Krigene. Artikler og Kroniker*. Udvalgt af Regin Højberg-Pedersen (1946), s. 17 f. Jfr. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 80.
99. Ordet tilføjet over linjen.
100. En lidt barnlig hentydning til forfatterens fødselsdag, den 4. august.
101. »Varmen« rettet fra »Heden«.
102. »lig« rettet fra »som« (1914).
103. Under dette ord er der en streg og i margen ud for det et spørgsmålstegn, begge dele med blyant.
104. »mørke« rettet fra »mørkegrønne« (1914). Over det overstregede »gr« er der igen skrevet »gr«.
105. Ordet tilføjet over linjen.
106. Under dette ord er der en streg og i margen ud for det et kryds, begge dele med blyant.
107. Ordet tilføjet over linjen.
108. Ordet tilføjet over linjen.
109. *Aage Veeg*, s. 21/23. Andre skildringer *ib.*, s. 21, 121.
110. Jeg ser bort fra rettelserne i Brandts manuskript, der må betragtes som interesseløse.
111. Der er ortografiske fejl i Brandts gengivelse af de tre linjer.
112. At natursans også kan være sans for overgangen mellem land og by, har T.K. udtrykt forståelse for i et essay om Otto Rung: »Otto Rung havde et vaagent Øje for Forstadens ejendommelige Natur, for det maleriske Rod, hvor By og Land støder sammen, og det er ogsaa en Slags Natursans« (*Gyldendals Julebog 1945. Otto Rung* (1945), s. 13).
113. *Aage Veeg*, s. 18.
114. Efter »Denne«, overstreget: »lille«.
115. Efter »tendenciøs.«, overstreget: »Mi«. T.K. har nok villet skrive »Min Moral«.
116. Efter »»den«, overstreget: »fælt«.
117. Efter »men«, overstreget: »vejen imo«.
118. Efter »og«, overstreget: »na«.
119. »Et« rettet fra »En«.
120. »skab« tilføjet over linjen.



121. »beg« vist rettet fra »liv«.
122. *Aage Veeg*, s. 40. Optegnelsen er skrevet på hovedet.
123. Harald Høffding, *Etik. En Fremstilling af de etiske Principper og deres Anvendelse paa de vigtigste Livsforhold*. Fjerde, paany gennemsete og delvis ændrede Udgave (1913), s. 37.
124. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 75. – Den opfattelse af Spinoza, som T.K. her havde tilegnet sig, afveg nu ikke så meget fra den, der samtidig doceredes på universitetet. I professor Cl. Wilkens' *Indledning til Filosofien. Filosofisk Propædeutik i Grundtræk*. Anden Udgave (1911), s. 78 hedder det i en omtale af *Ethica*: »Alt er som en matematisk-»mekanisk« ved Guds Væsen bestemt Nødvendighed. Begreber som Tid, Mulighed, Tilfældighed, Orden og Forvirring, Skønhed og Hæslighed, Fuldkommenhed og Ufuldkommenhed, godt og ondt, stammer fra Imaginatio, fra Menneskets endelige Opfattelse, ligesom Sansekvaliteterne.« Tonen er anderledes end hos T.K., men tanken er omtrent den samme. – T.K. blev til filosofikum, 27. juni 1912 (datoen meddelt af Fr. Brandt efter universitetets årbog), eksamineret af professor Wilkens.
125. »Gud« rettet fra »Guld«.
126. *Aage Veeg*, s. 79. – »Caféprofeter« er rettet fra »Caféfakirerne«, men det har formentlig været T.K.s mening, at der skulle stå »Caféprofeterne«, med bestemt artikel.
127. *Ib.*, s. 105. – Ordene »tyve Aar efter at det var moderne.« er en tilføjelse.
128. Johannes V. Jensen, *Danskere* (1896), s. 40 ff.
129. *Ib.*, s. 109.
130. *Aage Veeg*, s. 113.
131. Johannes V. Jensen, *Einar Elkær. Roman* (1898), s. 56/58.
132. *Ib.*, s. 60.
133. *Aage Veeg*, s. 105.
134. *Politiken*, 20.1.1943.
135. En mindre personlig, men også positiv omtale af *Danskere* og *Einar Elkær* findes i T.K.s nekrolog over Johs. V. Jensen, *Pol.*, 26.11.1950, optrykt i *Til Dags Dato. Artikler og Kroniker*. Udvalgt af Carl Bergstrøm-Nielsen (1953), s. 82 f. Jfr. Hartvig Frischs bemærkning i hans anmeldelse af *Hærværk*: »I Studentertiden sagde vi altid om Tom, at han var den sidste af Halvfemserne« (*Social-Demokraten*, 10.12.1930, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 50).
- 135a. Under arbejdets sidste fase, da hovedparten af afhandlingen allerede var renskrevet, har jeg (august 1975) fået adgang til at benytte den del af T.K.s efterladte papirer, der ved hans død befandt sig i hans hjem på

Thurø. Over disse papirer er der udarbejdet en registrant af Carl Bergstrøm-Nielsen, »Tom Kristensens papirer«, der kun findes i nogle få, maskinskrevne eksemplarer. Papirerne tilhører T.K.s bo og er i øjeblikket (aug. 1975) deponeret på Det kgl. Bibliotek; deres endelige placering er uvis. I det følgende vil der til denne – og kun til denne – del af T.K.s papirer blive henvist med betegnelsen EP.

I EP befinder sig ikke alene det tidligere omtalte manuskript til *Aage Veeg*, men tillige en række andre skitser og påbegyndte fortællinger, der formentlig alle stammer fra ca. 1914. Bergstrøm-Nielsen omtale af dem i registranten (nr. 60) lyder således: »*Aage Veeg* eller »*Det ligegyldige*«. / Udkast til en studenterroman. / Et kollegiehefte og en række løse blade, dateret 26/3 1914 i slutningen af manuskriptet.« Som vi i det følgende skal se, er dette ikke ganske korrekt.

Bortset fra *Aage Veeg* er den længste af fortællingerne den, der har overskriften »Heureka! / Det store Jeg.« Den omfatter 40 sider; det er ikke klart, om den er afsluttet. Det er en jeg-fortælling, og jeget er en ung, spirende digter ved navn Tom Kristensen! Handlingen er minimal. I en gadedør har han kysset en pige, der hedder Margrete. Senere møder han hende sammen med en herre, som han er uforskammet imod. Han har en halv aftale om et stævnemøde med hende og indfinder sig til det, men kun for skjult at pine hende ved ikke at komme til syne; pointen er imidlertid, at pigen bliver væk. Den filosofi, der ligger bag fortællingen, er som i *Aage Veeg* følelsen af meningsløshed og ligegyldighed: »Tilfældigheder, dem er jeg ved at bygge en verdensanskuelse på, jeg hvælver en blå kuppel over en gadedør Nr 18. Dens Verdensanskuelsens basis ligger i min kærlighed til ord som meningsløs, ligegyldigt. Jeg forbinder ikke de små punkter med fatalisme, jeg laver ikke skæbnemosaik. Heller ikke benytter jeg årsagssætningen. Den har ingen stemningsværdi for mig« (s. (5 f.)). Denne nihilisme forbindes nu som i det daterede maj 1914-notat i *Aage Veeg*-manuskriptet med en bevidst egocentrisk holdning: »Ja, alle mennesker er kun tilsynekomster, noget uvedkommende, som rører sig udenom. (. . .) Jeg er jeg og der er intet andet i verden« (s. (10)). Det er naturligvis dette, der har ført til anvendelsen af jeg-formen. Her er en begyndelse til det »forfaskab om mig selv«, som notatet stiller i udsigt.

Fortællingen når kun at antyde de problemer, der kendes fra *Aage Veeg*, f.eks. det erotiske. Den har ikke nogen moder-skikkelse. En enkelt gang er der tilløb til den ekspressionistiske og kubistiske dyrkelse af form og farve (s. (7)), men det bliver ikke til mere. Der er en del skildringer af københavnske gader. Det største – måske det eneste –

fremskridt i forhold til *Aage Veeg* er i øvrigt den meget friskere og mere levende stil. Denne er dog ikke original, men med sin villet kapriciøse tone klart præget af Knut Hamsun. Det er også Hamsun, der ligger bag skildringen af hovedpersonens omstrejfen i gaderne, hans mere eller mindre uforskammede henvendelser til forskellige mennesker, m.m. Det er som en indrømmelse heraf, når denne »Tom Kristensen« et sted præsenterer sig med Hamsuns navn (s. (25)).

Overgangen fra beretning i 3. person til beretning i 1. person kan også ses af en skildring (5 sider) af en vandring en efterårsaften i Københavns gader, idet »Åge Veeg« her er rettet til »jeg« og tilsvarende datid til nutid.

På et enkelt blad findes to små, overstregede afsnit i han-form. Kun i det andet forekommer navnet Åge, men det er formentlig i dem begge Aage Veeg, der er tale om. De synes at afspejle en planlagt, senere fase i hans udvikling, hvor han er flyttet hjemmefra, og hvor han er ved definitivt at opgive sine studier.

Endelig er der tre små, nærmest symbolistiske skitser på hver to-tre sider. Det er kun den ene af disse – som handler om kvinden –, der har den af Bergstrøm-Nielsen nævnte datering: 26.3.1914.

De andre tekster er udaterede. Når man alligevel tør gætte på, at de alle er fra ca. 1914, skyldes det flg. forhold: 1. når de er skrevet på samme papir, er det sandsynligt, at de er omtrent samtidige, og en af dem er som nævnt fra marts 1914. 2. der benyttes samme retskrivning (bolle-å og lille begyndelsesbogstav i substantiver) som i 1914-tilføjelserne i *Aage Veeg*-manuskriptet. 3. den vigtigste af fortællingerne, *Heureka! Det store Jeg*, synes ganske klart at være et forsøg på at finde nye veje ud fra det punkt, hvor T.K. måtte erkende, at han var vokset for langt væk fra *Aage Veeg* til med fordel at kunne fortsætte arbejdet på den.

- Tanken om den åbenlyst subjektive roman i jeg-form blev først opgivet, da han under arbejdet på *Livets Arabesk* lod den planlagte jeg-figur glide ud og Baumann træde noget mere i forgrunden. Herom senere.
136. *Livets Arabesk. Roman* (1921), s. 196. – En parallel til dette sted har man i manuskriptet (se note 226), hvor den replik af broder Johannes, der begynder »Ibald! Ibald!« (s. 166), slutter med følgende fantasi over Ibalds person: »Det er jo, som om din Barndoms faste Himmel endnu kaster et Genskær i dine Øjne. Der lyser Kvindebrunst i dem, der lyser Gridskhed, Havesyge og Spirituslængsel i dem, men dog er der Glansen af den blå Himmel, som hvælvede sig over dit Barnehovede, og kun jeg har set dens Glans, men jeg så den straks, og jeg hørte den lykkeliges

Røst i din lyse Drengestemme, der klinger igennem Eder, Bissejargon, Slagord, Revuviser og drævende Foragt.« Her er som hos Baumann længslen tilbage til barndommens tryghed, ro og harmoni. Udtrykkene »din Barndoms faste Himmel« og »den blå Himmel, som hvælvede sig over dit Barnehovede« giver en talende kontrast til broder Johannes' angst for det tomme rum, og man kan særlig tænke på et sted i den kort efter følgende symbolske drøm, hvor han ser »den blå Himmel blive rullet sammen som et Ark blåt Papir« (s. 173).

137. *Ib.*, s. 273.
138. *Ib.*, s. 44.
139. *Ib.*, s. 196. – Særlig sikker på denne værdi af foreningen med masserne er Baumann dog ikke: kort efter siger han, at han er med, hvis der bag revolutions-fraserne ligger en »vanvittig Individualisme« (*ib.*, s. 203).
140. *Ib.*, s. 231. Jfr. også s. 241.
141. *Ib.*, s. 253.
142. *Ib.*, s. 244.
143. *Ib.*,
144. *Ib.*, s. 273 f.
145. *Ib.*, s. 245.
146. *Ib.*, s. 260.
147. *Ib.*, s. 68.
148. *Ib.*, s. 153 ff.
149. Se især *ib.*, s. 17 f.
150. *Ib.*, s. 8.
151. *Ib.*, s. 156.
152. *Ib.*, s. 194.
153. *Ib.*, s. 110, 184.
154. *Ib.*, s. 268.
155. *Ib.*, s. 12.
156. *Ib.*, s. 16.
157. *Ib.*, s. 12, 265.
158. *Ib.*, s. 77.
159. *Ib.*, s. 102 f.
160. *Ib.*, s. 129, 110.
161. *Ib.*, s. 184, 193. I det første tilfælde føler han det, som om han går gennem en gade hele livet og møder ansigter bag ansigter, de kvinder han har kendt. Det er en parallel til fantasien, hvor han går gennem den ene dør efter den anden. De to passager fører begge over til omtalen af Majas slør.
162. Baumann forklarer sin interesse for bi-ba-bu-dukkerne og begrebet



bi-ba-bu i det hele taget med en bemærkning, der udtrykker grundtanken i Bergsons *Le rire*: »når det mekaniske og det menneskelige støder sammen, bliver Udløsningen Latter« (*Livets Arabesk*, s. 18).

163. *Livets Arabesk*, s. 150.
164. *Ib.*, s. 159.
165. For dateringen, se kapitlet om *Fribytterdrømme*.
166. *Livets Arabesk*, s. 158.
167. *Ib.*, s. 9.
168. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 75.
169. *Livets Arabesk*, s. 273, 194.
170. *Ib.*, s. 149, jfr. s. 150.
171. *Ib.*, s. 198, 205.
172. *Ib.*, s. 191, 205.
173. *Ib.*, s. 202, 173.
174. *Ib.*, s. 201, 215.
175. *Ib.*, s. 150.
176. *Ib.*, s. 148 ff.
177. *Ib.*, s. 189.
178. *Ib.*, s. 150, 217, 69.
179. *Ib.*, s. 154.
180. *Ib.*, s. 266.
181. Om virkelighedsgrundlaget for Prams figur se Appendix.
182. *Ib.*, s. 219.
183. *Ib.*, s. 240.
184. *Ib.*, s. 122.
185. *Ib.*, s. 97.
186. *Ib.*, s. 165 f.
187. *Ib.*, s. 277.
188. *Ib.*, s. 168 f.
189. En tilsvarende oplevelse fortælles i *Rejse i Italien* (1951), s. 170, forøvrigt med kommentaren: »Det var som i en drøm.«
190. *Livets Arabesk*, s. 219.
191. *Johannes' åbenbaring*, 9, 17.
192. *Livets Arabesk*, s. 278 ff.
193. *Ib.*, s. 110.
194. *Livets Arabesk*, s. 98, l. 12 f. ~*Åb.*, 3, 16. – *L.A.*, s. 130, l. 10–3 f.n. (jfr. s. 129, 136) ~*Åb.*, 6, 8. – *L.A.*, s. 133, l. 14–11 f.n. ~*Åb.*, 16, 1 f. – *L.A.*, s. 134, l. 8 f.n. ~*Åb.*, 7, 14. – *L.A.*, s. 135, l. 6–14 ~*Åb.*, 18, 10 ff. – I det sidste tilfælde kommer broder Johannes med anakronistiske tilføjelser, der viser de tilstedeværende arbejdere den bibelske for-

- kyndelses aktualitet. – Evangelierne citeres mindre; der er grund til at nævne broder Johannes' forsvar for spise og drikke, *L.A.*, s. 115 f. ~ *Mark.*, 2, 18 f. og derefter *Matt.*, 11, 16 ff.
195. *Det ny Testamente*. Gengivet af danske Digtere. Red. af Skat Hoffmeyer og Alfred Blenker (1940).
196. *Oplevelser med Lyrik* (1957), s. 141.
197. *Livets Arabesk*, s. 95 f.
198. *Ib.*, s. 237.
199. *Ib.*, s. 148 f., 204.
200. En antydning kan ses *ib.*, s. 196 (musik), men karakteristisk nok prøver Pram at beskytte sig imod tilløbet til en »ekspressionistisk« oplevelse.
201. *Ib.*, s. 53.
202. *Ib.*, s. 77.
203. *Ib.*, s. 204.
204. *Ib.*, s. 18, 43, 48, 143, 242, 272. I to tilfælde (43, 48) bruger T.K. direkte ordet »kubistisk«. – Pudsigt er scenen hos Pram (242), hvor der skildres en lang række tobaksdåser og -indpakninger. Baumann vælger en tobak, der hedder Paisley, og da Pram spørger hvorfor, er svaret kun »»Åh, hold Mund!«« Men beskrivelsen af Paisley-dåserne giver grunden: »en stor, rød Firkant flammende som en skingrende Plakat på dybt grøn, ja næsten sort Baggrund.«
205. *Pol.*, 26.5.1955, optrykt *Det skabende øje. Kroniker* (1956), s. 118 ff.
206. Rudyard Kipling, *Værker i Udvalg. Ellevte Bind. Lyset der sluktes* (1936), s. 168. Jfr. *ib.*, s. 181. Om læsningen af *Lyset der sluktes* jfr. også *Aabenhjertige Fortielser*, s. 23 f.
207. Chr. Sarauw, *Goethes Augen* (1919), s. 5 ff.
208. Hvor optaget T.K. har været af denne side af Goethes personlighed, ses også af flere senere tekster. Anmeldelsen af Vilh. Grønbechs *Goethe I* (1935), i *Pol.*, 19.7.1935, giver et noget misvisende indtryk af værket, da T.K. bruger en relativt stor del af pladsen til at tale om Sarauws bog og hans opfattelse af den særlige ejendommelighed ved Goethes øjne, som Grønbech i virkeligheden kun helt flygtigt strejfer (s. 142). I en artikel i anledning af Goethes 200 års dag siger T.K., at *Goethes Augen* »fik betydning for den kortvarige danske ekspressionisme«, men mener forøvrigt nu (under indflydelse af K. F. Plesner, *Goethe. Et åndspor-træt* (1949), s. 266), at Sarauws bog behandler spørgsmålet om øjets skaberkraft lovlig håndfast (*Pol.*, 28.8.1949, *Til Dags Dato*, s. 197). Endelig hedder det i *Rejse i Italien*, s. 35 f.: »Det, hans øjne havde set, disse forunderlige sole, som i tillid til sig selv gennemlyste saa meget, ville jeg gerne se med mine egne øjne, selv om jeg ikke har slet saa stor

- tillid til dem« – med en hentydning til linjerne »Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könn't es nie erblicken«, der også citeres – men forkert – i artiklen fra 1949.
209. Sarauw, *op.cit.*, s. 24. – Det er muligt, at T. K. kun har læst bogens første afsnit, »Schauen und Sehen«, der behandler selve arten af Goethes visuelle anlæg og hans digteriske udnyttelse af dem. Det er i hvert fald kun fra dette afsnit, der kan ses en påvirkning.
  210. Hermann Bahr, *Expressionismus*, 3. Aufl. (München 1919), s. 87 f. – At Goethe-citatet findes både hos Bahr og Sarauw, er fastslået i *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 227 f., hvor der forøvrigt ikke gøres noget forsøg på analyse eller fortolkning. – Der er næppe grund til med Bjerring Hansen (*op.cit.*, s. 22) at formode påvirkning fra de spiritistiske blomster-syner i kap. XI af Johs. V. Jensens *Madame D'Ora* på broder Johannes' vision, der forklares tilstrækkeligt ved henvisningen til Goethe.
  211. Bahr, *op.cit.*, s. 78 ff.
  212. *Aabenhjertige Fortætelser*, s. 112.
  213. *Pol.*, 9.11.1949.
  214. Jfr. Christian Elling, *Man læser Dickens* (1949), s. 40, 33.
  215. *Pol.*, 15.6.1936, optrykt *Til Dags Dato*, s. 282 f.; *Pol.*, 26.10.1957. – En tredje, mindre væsentlig, hentydning til bogen i *Tilskueren*, 1931, Første Halvbind, s. 193.
  216. G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, 12. ed. (London 1919), s. 20. Om begrebet *mooreeffoc* ib., s. 42.
  217. Henning Kehler, *Kronik og Kritik* (1922), s. 161.
  218. *Den store Sommer* (1900), s. 127; *Livets Arabesk*, s. 288. I sin artikel om Johs. V. Jensen i *Danske digtere i det 20. århundrede* betegner T.K. Axels død som »en af de smukkeste dødsscener i dansk litteratur« (2. udg., I (1965), 68). – Kjeld Elfelt skriver i *Dansk biografisk Leksikon* XIII (1938), 340, at *Livets Arabesk* »er efter Johannes V. Jensens Mønster en Roman om den farlige Livshunger«. Han tænker vel her på den frustrerede livsudfoldelse, der er fælles for hovedpersonerne i *Danskere*, *Einar Elkær* og *Kongens Fald*. Men problemet i *Livets Arabesk* er jo et andet, så det er mere end tvivlsomt, om der er nogen påvirkning.
  219. Om Bønnelycke se især Hans Jørn Christensens skitse »Fascination som provisorium? Om Emil Bønnelyckes ekspressionistiske tekster«, *Meddelelser fra Dansk lærerforening* 1971, s. 271 ff., der trods sin vanskeligt tilgængelige og lidet prægnante form giver visse bidrag til forståelsen af Bønnelyckes forfatterskab. Den opfattelse af Bønne-

- lykke, vi her gør gældende, er ikke påvirket af Hans Jørn Christensens – bortset fra fortolkningen af *Margrethe Menkel*.
220. Emil Bønnelycke, *Spartanerne. Roman* (1919), s. 91. Citeret efter Willard Huntington Wright, »Hvad er moderne Kunst?«, *Klingen*, 2. årg., nr. 2 (efteråret 1918).
221. Et enkelt typisk citat kan vise den naivt følsomme anvendelse af malerkunst, *Spartanernes* forfatter hengiver sig til: »Hun har et fint, ligesom tegnet Ansigt. Næsen er spids. Kinderne magre. Fattigdom, Fattigdom. Hendes Haar er tyndt og glat, sort som Ebonit. Jeg tænker paa Cezanne, El Greco, nej Derain, hvis Pensler var Knive, hvis Linier var Snit, og hvis Kunst øjeblikkelig giver mit Instinkt plastisk Bevidsthed. . . . Mit Sind opfyldes af en pludselig Følelse af Ensomhed. Hvorfor har denne Kone virket paa mig som et Maleri? Skønheden! Der er det. Hun er jo smuk. Sort Haar, sort Dragt. Hvidt Ansigt, hvidt Forklæde. Alvoren! Alvoren! Guds Død, er det maaske Aarsagen –?« (s. 46 f.).
222. *Spartanerne*, s. 86; *Livets Arabesk*, s. 99 f.
223. Jfr. Hans Jørn Christensens summariske fortolkning af bogen i *Meddelelser fra Dansklærerforeningen 1971*, s. 286.
224. Fredrik Nygaard, *I Støbeskeen. Fortælling*, s. 76, 87 f.
225. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 107.
226. Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 2. B. I. 1.
227. Hans Ruin, *Det sjunkna hornet* (Stockholm 1956), s. 19 f.
228. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 106 f.
229. En anden ting er, at da jeg-figuren forsvandt, har forfatteren nok ubevidst i højere grad gjort Baumann til bærer af det specifikt T.K.ske. I 1956 siger T.K.: »I min første roman »Livets Arabesk« havde jeg en hovedperson, som jeg troede ikke var mig selv; han var i virkeligheden »Hærværk«, som jeg dengang ikke havde oplevet« (*Pol.*, 1.7.1956, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen. Udvalgte Artikler om dansk Lyrik* ved Carl Bergstrøm-Nielsen (1967), s. 252).
230. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 94.
231. *Livets Arabesk*, s. 9.
212. Der er først skrevet »liste«, men over linjen er tilføjet »snige«.
233. Efter dette ord følger, overstreget, hvad der synes at være et stort O.
234. »Brysterne« rettet fra »Bryster«.
235. Ordet tilføjet over linjen.
236. Efter afsnittet »Men bestandig mærkedes . . .«, *Livets Arabesk*, s. 43.
237. *Ib.*, s. 265.
238. Dette stykke bygger på personlige erindringer, jfr. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 60 f.



239. »I det freudske klima«, *Pol.*, 13.5.1956, optrykt *Den evige uro* (1958), s. 74 ff.
240. *Den evige uro*, s. 76, 77.
241. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 143. – I et brev (udateret, men poststempleet 2. aug. 1923) til sin forlægger, direktør Paul Hagerup, skriver T.K., at arbejdet på *En Anden* er afbrudt, men at den måske bliver færdig til 1. okt. Brevet er solgt på Bruun Rasmussen's auktion 18.11.1971 (se katalog nr. 271, s. 110).
242. *Det Ubevidste. OmPsykoanalyse – Om Drømmen*. Af Prof. Dr.med. Sigm. Freud. Autoriseret Oversættelse ved Otto Gelsted (1920), s. 71 ff., 84 ff., 98 ff., 108 ff.
243. *En Anden. Roman* af Tom Kristensen (1923), s. 6. – Niels Egebak (*op.cit.*, s. 135 f.) lægger for stor vægt på selve *nedskrivningen* af barn-domserindringerne; det afgørende må dog være, at Valdemar Rasmussen *gennemtænker* dem og derigennem når frem til en virkelig forståelse af dem.
244. *En Anden*, s. 255.
245. *Ib.*, s. 194. Jfr. de mere åbenlyse danske erindringer i de kinesiske afsnit s. 146, 237 f.
246. Det i note 241 omtalte brev.
247. *En Anden*, s. 195.
248. *Ib.*, s. 238.
249. *Ib.*, s. 217.
250. *Ib.*, s. 146.
251. *Ib.*, s. 121.
252. *Ib.*, s. 6.
253. *Ib.*, s. 12.
254. *Ib.*, s. 93: »Han lærte mig den uhyggelige Bibetydning, der kan lægges ind i alle Ord. Han kunde sige »Dør« eller »Griffel«, så at det svimlede for mig. Alt, hvad jeg sagde, kunde han fordreje, så at det blev klæbrigt«. Jfr. *Det Ubevidste*, s. 121, hvor der om drømmesymbolerne siges: »Der gives Symboler, der næsten overalt er énstydige, saaledes betyder Kejser og Kejserinde (Konge og Dronning) Forældrene, Ind- og Udgang af Huse og Værelser Legemets Aabninger o.s.v. Det største Antal af Drømmesymboler tjener til Fremstillingen af Personer, Legemsdele og erotiske Foreteelser, især anvendes de mangfoldigste Genstande til Fremstilling af Genitalierne. Naar skarpe Vaaben, lange og stive Genstande som Træstammer og Stokke forestiller det mandlige Genital, Skuffer, Æsker, Vogne Kvindelegemet, saa er disse Sammenligninger os umiddelbart forstaaelige«.

255. *En Anden*, s. 70.
256. *Ib.*, s. 131.
257. *Ib.*, s. 142.
258. *Ib.*, s. 154.
259. *Det Ubevidste*, s. 58 f.: »Under visse gunstige Betingelser staar endnu en anden Vej til Virkeligheden aaben: naar en Person, der er kommet i et fjendtligt Forhold til Virkeligheden, er i Besiddelse af den psykologisk saa gaadefulde *kunstneriske Begavelse*, kan han, i Stedet for at vende tilbage til barnlige Indstillinger og for stedse lukke sig ude fra Virkeligheden, omsætte sine Fantasier i Kunstværker og saaledes ad en Omvej genvinde Forholdet til Virkeligheden.
- Hvor et Oprør mod Virkeligheden finder Sted, og kunstneriske Evner mangler eller ikke er tilstrækkelig bæredygtige, kan det næppe undgaas, at Driften følger Fantasien tilbage til dens Udspring og ved at genoplive Barndommens Ønsker ender i Neurose.«
260. *En Anden*, s. 7, 39, 97, 107, 122, 127.
261. *Ib.*, s. 236. – Benyttelsen af ordet »voldtage« er forberedt s. 93, 98.
262. *Ib.*, s. 237 f. – Billedet med stenen bygger på en virkelig oplevelse (se T.K.s dagbog fra østen, 11.4.1922).
263. *En Anden*, s. 238.
264. *Ib.*, s. 144, jfr. s. 143.
265. Det i note 241 omtalte.
266. *En Anden*, s. 147.
267. *Ib.*, s. 193. Jfr. s. 196 f., 243 ff.
268. I en polemik med pastor Axel Rosendal skriver han bl.a.: »Et Menne-ske, som staar uden for Kirken, har tidt vanskeligt ved at forstaa en Kirkens Mand; men i dette Tilfælde viser det sig, at Angriber og Forsvarer paa andre Omraader, f.Eks. politiske, bedre kan stemme overens, og ved at fremføre Lighedskravet har De rørt ved ét af de Punkter, som gør mig blid. (. . .) Jeg har den dybeste Respekt for den Kvinde, som har vasket malprobre Skjorter – jeg er selv i Slægt med hende –« (*Pol.*, 25.5.1923).
269. *Pol.*, *Lyt*, 17.–23.1.1954.
270. *Tom på Thurø. En samtale mellem Tom Kristensen og Thorkild Bjørnvig* (Odense 1971), s. 63.
271. *Ib.*, s. 58.
272. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 19.
273. *En Anden*, s. 69.
274. *Ib.*, s. 38. Jfr. s. 69: »Sammen med Robert Scott følte han [Valdemar] sig ude på den yderste Rand af Nydelser«. Endelig i efteråret 1968

udtalte T.K., at han kunne tænke sig at komme til Hongkong, fordi den nu har overtaget Shanghais rolle og nok er blevet »skør«. Hermed må der menes, at den nu er blevet byen, hvor den gule og den hvide race mødes (*Pol.*, 20.9.1968).

275. *En Anden*, s. 147.
276. Se herom Niels Egebak, *op.cit.*, s. 82 ff.
277. *En Anden*, s. 84.
278. *Ib.*
279. *Ib.*, s. 117 f.
280. Jfr. digtet *Minggraven ved Nanking i Påfuglefferen og Aabenhjertige Fortielser*, s. 131.
281. I *Aabenhjertige Fortielser*, s. 129 f. omtaler T.K. bogen *Øst for Suez. Rejsekildringer* (1923) af Søren Hallar, T.K.s rejsefælle i østen. Han skriver bl.a.: »Naar han saaledes fortæller om en kvindelig passager, som blev spaaet i haanden af en araber paa en fortovsrestaurant i Port Said, og saa skriver: »Hvad han sagde om damens skæbne husker jeg ikke, men den karakteristik, han gav, var ikke helt hen i det blaa: temperament som sodawater, lyst til forandring, svaghed for at købe alt for mange smukke ting,« saa er det Ruth.« (citeret fra *Øst fra Suez*, s. 13). Karakteristikken findes i en skarpere form i Hallars dagbog, 23.5.1922: »Han spaaede Fru Lange, læste i Haanden [de tre sidste ord indføjet], og, hvad han sagde om hendes Karakter, var for en Del ret træffende (Temperament som Sodavand; ser hun noget, hun har Lyst til, skal det købes; bliver hurtigt ked af at være paa samme Sted; kan ikke holde på Penge; ikke mange Skolekundskaber; Herre i Huset)«. Omtrent tilsvarende i T.K.s egen dagbog, 23.5.1922. – Nogle af de nævnte træk genfindes hos May Darling: temperamentet (kap. VI, IX), købelysten (kap. IX, XII).
282. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 131.
283. *Ib.*, s. 143.
284. *Hjemmet*, 19.11.1968. Om Gides betydning for T.K.s stil se desuden dennes udtalelser i *Dagbladet*, 15.7.1963 og i *Hjørring Seminarium. Årsskrift 1966*, s. 27.
285. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 131.
286. I et interview i *Kristeligt Dagblad*, 13.12.1969 siger T.K.: »Mit første møde med Kina gav mig en fornemmelse af, at jeg for en stund var død, for blot at være genopstået i noget hinsidigt.« Vi er her meget nær ved Valdemars forestilling om rejsen til Kina som springet, der har givet ham et helt nyt jeg.
287. Preben Ramløv, »Tom Kristensens roman »Bokserdrengen« som ind-

- føring i hans forfatterskab», *Børne- og ungdomsbøger. Problème og analyser*. Redigeret af Sven Møller Kristensen og Preben Ramløv (1969), s. 179 ff.
288. *Pol.*, *Lyt*, 12.–18.9.1954. De to bøger er Putnam Weale, *Indiscr. Letters from Peking* (1907), på dansk med titlen *Aabenhjærtige Breve fra Peking*. Oversat af Valdemar Rørdam (1911), og Arthur H. Smith, *China in Convulsion* (New York, Chicago, Toronto, 1901), ikke oversat til dansk. – Om Putnam Weales bog siger T.K. i en artikel i *Pol.*, 29.9.1932, at den »var skrevet af en ret uvederhæftig Herre, selv om den er uforglemmelig og spændende og susende flot og giver et ufor-skønnet Portræt af Evropæertypen derude«.
289. Ramløv, *loc.cit.*, s. 189.
290. *Ib.*
291. *Ib.*, s. 179. Det er derimod forkert, når Ramløv skriver, at den *udkom* i 1923 (*ib.*).
292. *Ib.*, s. 188.
293. Som et kuriosum kan det nævnes, at kanariefuglen Tirli (»*Bokserdren-gen*«, s. 89 ff.) har sit navn fra den, Ruth Lange købte på skibet ved Taku Bar (T.K.s dagbog, 10.4., 14.4.1922).
294. »*Bokserdrengen*«, s. 185.
295. *Ib.*, s. 36.
296. Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 3. B. I. 2.
297. Først skrevet »*Tonerne*«.
298. »skal« er tilføjet over linjen. I selve linjen står der »v.«. T.K. har altså først været ved at skrive »vil«.
299. Digtet findes et andet sted i papirerne i en lidt afvigende form. Bortset fra at interpunktionen her – i modsætning til den gengivne form – er korrekt, er forskellene flg.: 1. teksten er her delt op i tre firelinjede strofer. 2. linje 2 lyder: »Ordet og Tønen nu«, men til højre for disse ord er skrevet: »Ordene, Tonerne nu«, svarende til den gengivne form. 3. linje 3 har »hade« i stedet for »bryde«. – På grund af rettelsen i linje 2 er jeg ikke i tvivl om, at vi her har en tidligere form af digtet, og at den i teksten gengivne må anses for mere definitiv. Forskellen i linje 3 peger efter min mening i samme retning, da jeg anser »bryde« for en forbedring i forhold til »hade«. Et kraftigt følelsesudtryk som »hade« ville falde uden for digtets tone. I stedet har T.K. anført det, der er hadets resultat: at digtets jeg bryder teknikken. Det giver forøvrigt også en bedre lydlig virkning, at der er samme verbum i linje 3 og 4. – Når T.K. i linje 6 af den gengivne form først er kommet til at skrive »*Tonerne*«, betragter jeg det nærmest som uagtsomhed.



300. Da Steffensen første gang citerer nogle verslinjer, tales der om hans »Tonefald, der havde en egen ru Skønhed over sig«, *Hærværk* (1930), s. 17 – svarende til det utrykte digts linje 6.
301. *Ib.*, s. 149.
302. *Græs* er først trykt i *Pol.*, 24.7.1923.
303. *Rejse i Italien*, s. 35.
304. Det kgl. Bibl., Ny kgl. Saml., 4313, 4<sup>o</sup>.
305. *Hærværk*, s. 131 f.
306. *Ib.*, s. 376 f.
307. *Ib.*, s. 115.
308. *Ib.*, s. 110 f. – Jfr. s. 207, hvor han drømmer om at gøre det samme og igen »rulle sit Hoved frem og tilbage i hendes Skød« (næsten samme udtryk s. 110).
309. *Ib.*, s. 238.
310. *Ib.*, s. 289.
311. Anna Maries person i almindelighed og digtet *Diminuendo* i særdeleshed bør sammenholdes med et andet digt, *Genfødt*, der afslutter udvalget *En Fribytters Ord* (1932) og forøvrigt først er trykt i *Pol.*, *Magasinet*, 28.2.1932. Dette bygger på oplevelser i Riga, som T.K. havde besøgt i 1930 (interview i *Morgenposten*, 26.4.1970; jfr. Richard Ellmann, *James Joyce* (New York 1959), s. 706). Digtet er tilegnet en vis Marija Kumacova. Dets jeg tiltaler hende »Moder og Kvinde, Marija, du elskede« og spørger hende endda: »Er jeg din Søn eller Elsker, Marija?« Her er da endelig kvinden, som er moder og elskerinde, og jeget oplever derfor den erotiske lykke: »i Forløsning, Formæling og Favntag / svinder min Uro og Frygt for at ældes. / Jeg, som var gammel, har fundet min Fødsel«. Det problem, som det havde været at forene tilbedelsen og seksualiteten, er løst. At hun er set som en slags madonna, ligger i betegnelsen »Moder Marija«. Den umulige drøm, Jastrau et øjeblik har drømt om Anna Marie (samme navn) som forløserinden – på én gang urørlig og seksuelt tiltrækkende, madonna og elskerinde –, er her gået i opfyldelse. Hele tonen i *Genfødt* står *Diminuendo* nær, om end i mindre perfekt form.

Der er forøvrigt en påfaldende overensstemmelse mellem billedet af Anna Marie efter samlejet i tredje strofe af *Diminuendo* (skrevet 18.11.1928; manuskript i EP) og billedet af den døde mor i novellen *Hvad er Døden?* (først trykt 1925). I digtet hedder det: »Træt af et Kærtegn, som mærker, hvor føleligt / Elskovens Havblik har mildnet din Form, / ser jeg, dit Ansigt er væltet blandt Puderne, / baaret af Haaret som Tang efter Storm« (*Hærværk*, s. 143). Og i novellen: »Alle tre Børn

stirrede hen mod Moderens Ansigt, som laa halvt væltet om paa Hovedpuden. Der var samme stille Ulykkesstemning over det som over et Skib, der er slynget op paa en Strandbred« (*Hvad er Heta?* (1946), s. 13). Det bemærkes, at den maritime sammenligning er fælles for de to steder. Man skal være forsigtig med at lægge for meget i det – men det kan ikke nægtes, at moder og elskerinde, død og kærlighed er gengivet i samme billede.

312. *Hærværk*, s. 188.

313. *Ib.*, s. 227.

314. *Ib.*, s. 62.

315. »Saa« rettet fra »Der«.

316. Ordet indføjet over linjen.

317. *Ib.*, s. 235, etc.

318. *Ib.*, s. 227, 292.

319. At Johanne talte århusiansk, stemte heller ikke helt godt med, at hendes forældre åbenbart bor i København. Man måtte i så fald antage, at de også var flyttet fra Århus til København.

320. *Ib.*, s. 171.

321. *Ib.*, s. 172.

322. *Ib.*, s. 362.

323. *Ib.*, s. 297.

324. *Ib.*, s. 125 f.

325. *Ib.*, s. 10 f.

326. *Ib.*, s. 99.

327. *Ib.*, s. 274.

328. *Ib.*, s. 206.

329. *Ib.*, s. 112.

330. *Ib.*, s. 142 f.

331. Den nævnte skildring lyder således: »Papiret laa foran ham. Den hvide Tortur. En Bundløshed, han kunde blive ved at hælde ned i. Og i en Bunke laa de beskrevne Ark. Endnu værre. Hvor mange Sætninger laa der ikke i den Bunke, i en Forvirring som opbrudte Jærnbaneskiner, og Meningen havde dog været, at det skulde være een lang Linje, klar og lige, fra eet Sted til et andet.

Saa faldt der pludselig Aske og Gløder ud af Piben, han røg paa, ud over Papir og Bordplade. Straks Urenlighed. Han strøg det bort med Haanden. Saa kom der en lang, udtværet Stribe ned over det hvide Papir. Skulde han nu kassere det Ark, for rent skal Papir være:

Det var umuligt, umuligt altsammen. Og denne store, blanke Dag havde han glædet sig saadan til.

Ubeslutsom gav han sig til at blade i de beskrevne Ark. Duede den Roman? Var den ikke bundkedsommelig? De Mennesker i den, han havde haft dem i Hovedet i over et Aar; var der ikke i Mellemtiden faldet Støv paa den ogsaa, den usynlige Drilagtighed, som ustandselig drysser. Gud havde skabt alt – i syv Dage – selvfølgelig i syv Dage – i en Ruf, ellers var det aldrig blevet til noget.«

332. *Ib.*, s. 232, 258, 387.

333. *Ib.*, s. 258.

334. *Ib.*, s. 387. Jfr. s. 389 f. Jfr. også *Aabenhjertige Fortielser*, s. 142: »I juli og august [1922] efter hjemkomsten fra Kina blev alle digtene i samlingen »Paafugleferien« til, undtagen »Henrettelsen«. Det har aldrig været saa let for mig at skrive digte som i den sommer. »Li Tai Pé's død« kradsede jeg ned paa en enkelt eftermiddag«.

335. I *Det skabende øje*, s. 113 f. citerer T.K. flg. ord af Valéry: »Den første strofe skænker guderne os allernaadigst for intet, saa beror det paa os selv at smede en næste strofe, som harmonerer med den første og ikke er sin ældre, overnaturlige broder uværdig« – og kommenterer dem bl.a. således: »Det er imidlertid ofte hændt mig, at jeg har maattet give mesteren Valéry ret. I min hærværksperiode løb saaledes en strofe ind i hovedet paa mig:

*Stor ødelæggelse, daadløshed har jeg erfaret,  
Minderne nager som breve, jeg ej har besvaret.*

Jeg blev saa glad for den, at jeg lod den trykke i »Hærværk«.

Det er netop et af de tre digt-fragmenter af Jastrau, vi har omtalt – som bekendt senere fuldført under titlen *Stilleben* (i *Den sidste Lygte*, 1954).

Valéry-citatets gyldighed for T.K.s lyrik vil blive drøftet i afsnittet om denne.

336. *Hærværk*, s. 343, 375.

337. *Ib.*, s. 19 f.

338. *Ib.*, s. 29.

339. *Ib.*, s. 227.

340. *Ib.*, s. 239.

341. *Ib.*, s. 226, jfr. s. 100.

342. Over linjen er tilføjet: »med en vis Bitter«.

343. Over linjen er tilføjet: »Mere Vært end sin Fader«.

344. For ordene »for« til »Huslejen« er overstregningen annulleret.

345. Over linjen er tilføjet: »sin Dreng«.

346. For de fire sidste ord er overstregningen annulleret. – Citatet er en del af den tilføjede afslutning på afsnittet »God Dag, Mænd,««, etc., *ib.*, s. 15.

347. *Ib.*, s. 429.  
348. *Ib.*, s. 20.  
349. *Ib.*, s. 221.  
350. *Ib.*, s. 205.  
351. *Ib.*, s. 102.  
352. *Ib.*, s. 285 f.  
353. *Ib.*, s. 188.  
354. *Ib.*, s. 201.  
355. *Ib.*, s. 255.  
356. På et enkelt punkt bør der dog gøres en tilføjelse til Aage Jørgensens afhandling om *Hærværk*. Det drejer sig om Jastraus skovtur med Kjær, der jo er en varieret gentagelse af den idylliske udflugt med Johanne og Oluf. Kjær kan ikke lide skoven, og han tror både i Nørre Allé og Jægersborg Allé, at han er kommet i kirke. Aage Jørgensen skriver herom: »Kjærs rædsel for skoven er problemfyldt. Måske lurder der i episoden en eller anden naturreligiøs idé. Det er fristende at jævnføre med *Verdslige sange* (1927), hvor digteren – i *Græs* – standser under de »grønne spidsbueporte«, fordi han endnu ikke er lille og lykkelig nok til at gå ind »i stråenes dæmrende haller«. Men dette bringer ingen afklaring« (*Danske Studier* 1962, s. 67, note 35).

Det er imidlertid klart, at man først bør forsøge at fortolke forholdet ud fra en sammenligning med den første udflugt. Her siges om Charlottenlund skov: »Og just fordi Løvet ikke havde lukket sig endnu, just fordi Sollyset kunde styrte frit ned mellem Grenene, var der noget frisk og aabent i Skoven, ikke undersøisk Belysning, ikke hemmelighedsfuldt Domkirkeskær, men en Renhed som over en Slette. Og Anemonerne var frie Blomster, ikke Blomster under Tag. Der var intet dulgt over dem. De var frejdige og aabenlyse som hvide Køkkenforklæder« (*Hærværk*, s. 119). Det frie, åbne dagslys svarer til den dagklare stemning under den første tur. Når der står, at der ikke var undersøisk belysning eller hemmelighedsfuldt domkirkeskær, må meningen være, at der *endnu ikke* var det. Begge dele kommer først senere ind i Jastraus liv. Den undersøiske belysning minder om gedden i det »grønne, belyste Vand« i akvariet i Tivoli (*ib.*, s. 294), som Jastrau over for fru Kryger fortolker som et billede på sin egen sjæl (*ib.*, s. 342). Domkirkeskæret leder tanken hen på hans tilnærmelse til katolicismen.

Ud fra denne fortolkning er Kjærs person ikke væsentlig i sammenhængen. For ham er skoven, kirken, kvinderne, alt hvad der er uden for Bar des Artistes, af det onde. Den væsentlige person er Jastrau. Det er forskellen i hans situation, de to udflugter skal belyse.



Det nære slægtskab, der er mellem Jastraus og Kjærs skæbne, gør det måske muligt at forstå ligheden med digtet *Græs*. Når Kjær ser det sådan, at »de massive Træstammer rejste sig som Søjler paa begge Sider, og foroven krydsedes Grenene i spidse Hvælvinger og Buer« (*ib.*, s. 353), er der en reel lighed med digtet. Digtet kan fortolkes som et udtryk for, at T.K. *endnu ikke* vil have noget med kirken eller religionen at gøre – hvad Jastrau jo til syvende og sidst heller ikke vil.

Denne sidste del af fortolkningen meddeles med forbehold. Den er afhængig af, om Kjær virkelig således kan opfattes som udtryk for en del af Jastraus natur.

– Forøvrigt bør den citerede sætning om anemonerne og forklæderne kommenteres på to måder. På den ene side synes der at være en hentydning til Sophus Claussens digt *Dansk Foraar*, hvis første strofe lyder: »Naturen min Elskerinde / har taget sit Forklæde paa, / sit Forklæde af Anemoner, / slængt over Kjølens Graa!« Endnu mere interessant bliver det dog, når man tager sidste strofe med: »Naturen min unge Moder / har rakt mig sit Forklædes Flig. / Og endt er Dæmonernes Hærværk. / Jeg er i mit Himmerig.« Det er jo netop Jastraus situation. Under den idylliske skovtur med Johanne er han, i den forårsfriske natur blandt anemonerne, i sit himmerige. Dæmonernes hærværk er endt, indtil videre . . .

Det ser ud til, at T.K. har haft videre planer om at gøre den friske kølige skov til en dulmende modsætning til bogens hærværks-inferno. Blandt forarbejderne til romanen findes et upagineret blad, der bl.a. indeholder dette overstregede digtfragment: »At dukke mig dybt i den kølige Skov / og tage Forlov / at indaande Duften, saa stærk, som jeg kan / af Skovsyre, Skovbr«. Og det ser ud til, at T.K. i sine tanker har sat denne forestilling om skovkølighed i forbindelse med *Pilefløjter*. I anledning af en ny udgave af denne digtsamling bruger han nemlig i januar 1930 – altså samtidig med arbejdet på *Hærværk* – udtryk, der står meget nær ved det citerede digt-fragment: »Saaledes finder man i »Pilefløjter« hele Naturbunden i den Claussenske Digtning, man kunde fristes til at kalde den Skovbunden, for Digtene er friske som Skovsyre. (. . .) den kølige Hvile, den første Skovfortryllelse træffer man i »Pilefløjter«. Her er det saa let at komme ind, saa mageligt at slænge sig. Men om man saa let kommer ud af den Sophus Claussenske Skov igen, naar man først har ladet sig forlokke, tør ikke garantres« (*Tilskueren*, 1930, Første Halvbind, s. 45).

– På den anden side forstår læseren nok, at der i sammenligningen med køkkenforklæderne ligger en hentydning til den huslige Johanne. I romanen tales der ganske vist ikke om hendes forklæder. Men i kladden

er der en scene (I, kap. I), hvor Jastrau hjælper hende med at dække bord. Det hedder her bl.a.: »Og det gik nu som altid. Han blev rørt over det Forklæde. Et Øjeblik. For han havde aldrig rigtigt kunnet tro paa det. Han havde aldrig rigtigt kunnet tro paa, at Husligheden nogensinde skulde rykke ind i hans Liv.«

357. Det er ikke utænkeligt, at denne linje er inspireret af *Johannes' åbenbaring*, 11, 13: »Og i samme stund kom der et stort jordskælv, og en tiendedel af staden styrtede sammen, og syv tusinde personer blev dræbt ved jordskælvet; og de andre blev forfærdede og gav Himmels Gud ære.« T.K.s særlige interesse for dette bibelske skrift har vi omtalt i forbindelse med *Livets Arabesk*.
358. I 1. udg. (s. 60) er der en trykfejl i tredje strofes tredje linje, der er skrevet »mod Opbrud, som ramte Alverden«. Rytmen er ødelagt. Det skal, som det også fremgår af manuskriptet, være »mod et Opbrud«. Fejlen er ført videre i senere udgaver. Jfr. *Omkring Hærværk*, s. 74.
359. Digtet er skrevet 30.11.1927 (manuskript i EP), først trykt i *Pol.*, 7.4.1928. Offentliggørelsen i *Politiken* svækker unægtelig vægten af hans senere udtalelser om digtet: »Ved De, hvorfor jeg har lagt den i munden eller i hånden på Stefan Steffensen? Det har jeg opdaget senere; jeg var ganske simpelt bange for det digt, jeg havde brændt fingrene på det, jeg ville ikke vedkende, at det var mig, Tom Kristensen, der havde skrevet det; det skulle være denne Stefan Steffensen, som var en person, en Rimbaud-agtig person – noget uden for mig selv. Men det er altså psykoanalytisk det er sket; det var ikke bevidst« (Wamberg, *op.cit.*, s. 16). – I førstetrykket i *Politiken* havde str. 1, l. 2: »modnet i umodne Aar« i stedet for det senere »modnet med umodne Aar«, der selvfølgelig klangligt er meget bedre – men også giver en finere mening: angsten er blevet moden, samtidig med at de umodne år er gået over i modne år.
360. *Hærværk*, s. 62, jfr. s. 66.
361. *Ib.*, s. 132.
362. *Ib.*, s. 250, jfr. s. 257.
363. Dette anførselstegn er en trykfejl og er fjernet i senere udgaver.
364. *Ib.*, s. 132.
365. Om Jastrau og Johanne hedder det: »under den gule Kjole kunde han ane de faste og milde Former, som han aldrig vovede at se paa, naar hun var nøgen, som hans Hænder havde følt og formet og skabt ud af Natten« (s. 115). Og om Steffensen og Anna Marie: »Træt af dit Kys maa jeg kærtegne Formerne, / Brysterne, Lænderne, fast med min Haand, / skabe af Mørket en Vase saa dæmrende« (s. 143).

366. »grebet« rettet fra »mild«.
367. Det citerede – der findes i to næsten identiske former i forarbejderne – hører hjemme på s. 62, mellem afsnittene »»Asse gasse! ...« og »»Hvad skal man ellers ...«.
368. *Ib.*, s. 272.
369. Se for Steffensens vedkommende især *ib.*, s. 61, 66. – I den førstnævnte passage, diskussionen om, hvorvidt kunstnere skal mene noget, var enigheden mellem Jastrau og Steffensen endnu mere udtalt i kladden. I stedet for sætningen »Jastrau stirrede overrasket paa ham.« stod der her: »Var det muligt? Sad denne grove Fyr ikke dér og bekræftede hans, Jastraus Tro?«.
370. *Ib.*, s. 102.
371. *Ib.*, s. 148 f.
372. *Ib.*, s. 308.
373. Et symptom på denne er det, at Jastrau i flere tilfælde bevidst eller ubevidst efterligner Steffensens manerer og måde at tale på: *ib.*, s. 150, 232, 336. – Det sidste eksempel, Jastraus gentagelse af Steffensens replik »»Aa, vil du ikke hønse!««, er misforstået af Aage Jørgensen (*Danske Studier* 1962, s. 57). Stedet lyder sådan:

»Maa jeg se dit nye Digt?« spurgte Jastrau.

»Aa, vil du ikke hønse!«

Hønse! Det var et forældet Udtryk. Hvorfor brugte Steffensen det? En Sprække i hans grove Maske. Han vilde bruge grove ord. Han *vilde*. (s. 102).

Og Aage Jørgensens kommentar:

Gentagelsen er »med modsat fortegn«: på sin vej mod bunden er Jastrau kommet til det stadium, hvor han kritikløst, ja uden at tænke over det, bruger de selvsamme udtryk, som han tidligere misbilligede hos andre

Men der er ikke tale om, at Jastrau misbilliger ordet »hønse«; det interesserer ham blot, fordi han opfatter det som et middel til at forstå Steffensen. Og når T.K. senere lader Jastrau selv bruge ordet, skal det ikke være et udtryk for hans forfald, men for Steffensens indflydelse på ham.

I kladden findes allerede umiddelbart efter Steffensens første digt en passage, hvor Jastrau efterligner ham. Afsnittet s. 60, l. 6–2 f.n. slutter her, overstreget: »Hans Mund bevægede sig følsomt og efterlignede ubevidst Steffensens fremstaaende, vrede Læber.«

374. Dette ønske var endnu klarere udtrykt i kladden, i en scene i Bar des Artistes kort efter bekendtskabet mellem de to. I stedet for det korte afsnit s. 102, 1. 11–15 fandtes her en mere omstændelig redegørelse, hvorefter det væsentlige her skal citeres:

Man kan iagttage [rettet fra: se paa] et Menneske, som man iagttager [de to sidste ord rettet fra: paa] et Dyr, man kan lure paa det. Men i Længden tilfredsstiller Øjet ikke. Saa er det Øret, som er anspændt. Det er det, der tror, at det kan fange Sjælen. Det vil Musik, det vil Tale, det vil strømmende Bekendelse, for Øjet kan se saa længe, at det kun ser Skal og Symboler, og da kan Frygten for Meningsløsheden og Tomheden kaste sig over En.

[overstreget: Og her] Hvorfor sad han her [dette ord indføjet] timevis sammen med denne Steffensen, som Tjenerne betragtede med mistænksomme Blikke. Der maatte da komme det Øjeblik, hvor han kunde slaa Vand af denne Klippe. Maaske var det urent Vand; men hvad gjorde det, saa var han færdig med dette Menneske, saa var han befriet.

Og lidt senere:

Om det interesserede Steffensen, kunde han ikke beregne; men hvad han sagde, skulde jo ogsaa kun være Regn over en Klippe, og nogle Draaber maatte vel trænge ind igennem lønlige Revner, langt ind i ham

375. *Ib.*, s. 58.

376. *Ib.*, s. 264.

377. *B.T.*, 7.11.1964, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 160.

378. *Hjemmet*, 19.11.1968.

379. Når Vuldum er gjort til underbibliotekar, kan det skyldes, at Pallis på den tid var bibliotekar ved Det kgl. Bibliotek. T.K. har måske bibeholdt dette træk, fordi Vuldum derved fik en slags særstilling i forhold til »Dagbladet«s andre medarbejdere. En anden grund er dog nok vigtigere. Vuldums åbenbart lidet interessante arbejde som bibliotekar (*Hærværk*, s. 54) bidrager til hans utilfredshed med et liv, der er så fjernt fra hans æstetisk-kulturelle idealer.

380. *Ib.*, s. 373. Jfr. s. 135, hvor Vuldum allerede siger, at det ville være det klogeste af Jastrau at gå af – »stille og indtrængende, som om denne Tanke ubemærket skulde sætte sig fast i Jastraus Hjerne«.

381. *Ib.*, s. 138.

382. *Ib.*, s. 306.

383. *Ib.*, s. 131.



384. Om Machiavelli skrev Kai Friis Møller allerede i 1916 et essay. Om dette skriver T.K. i forordet til Friis Møllers *Udvalgte Essays 1915–1960* (1960), s. 14: »Det kunne være fristende at fremhæve det menneskelige brev fra Machiavelli i essayet om denne dødsens ærlige italiener, et essay, der blev til i Kai Friis Møllers bohemetid, og indlægge noget kai friis møllersk i det, især i skildringen af, hvorledes Machiavelli om aftenen iførte sig sit fineste tøj for at ryste en ækel nutid af sig, inden han gav sig i lag med at læse klassikerne. Var Kai Friis Møller ikke saadan? Det er svært at sige. Men tanken har behaget ham særdeles.« Det står meget nær ved billedet af den fortvivlede, Mallarmé-læsende æstetiker Vuldum. – Det er selvfølgelig helt uvist, om T.K. med sin bemærkning om, at Vuldum i profil lignede en florentiner, har tænkt på et bestemt billede. Det kan dog nævnes, at Machiavelli på et malet portræt i Galleria Doria i Rom ses i profil (Roberto Ridolfi, *The Life of Niccolò Machiavelli* (London 1963), pl. IV (b)).
385. Et fragment blandt forarbejderne giver scenen, hvor Jastrau og Vuldum taler om den betydning, det kan få for en mands erotiske liv, at hans mor er død tidligt (jfr. *Hærværk*, s. 131 f.). Vuldum siger bl.a., at en mand i dette tilfælde er udsat for at blive madonnadyrker og ikke »menneskelig Erotiker«, og tilføjer: »Jeg kender lidt af [de to sidste ord indføjet over linjen] det fra mig selv«. Hvis dette havde været med i teksten, ville det have givet Vuldum-figuren en helt ny drejning og i det erotiske spørgsmål have bragt ham på linje med Jastrau og Steffensen.
386. *Pol.*, 1.7.1956, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 252.
387. *Hjemmet*, 19.11.1968.
388. *Pol.*, 1.8.1943; *B.T.*, 29.4.1963; *Tom på Thurø*, s. 60.
389. *Livets Arabesk*, s. 180.
390. *Hærværk*, s. 362 f.
391. *Livets Arabesk*, s. 182, 184.
392. *Hærværk*, s. 346.
393. *Ib.*, s. 184.
394. *Ib.*, s. 283.
395. *Ib.*, s. 432.
396. *B.T.*, 7.11.1964, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 159.
397. *Tom på Thurø*, s. 42.
398. *Nationaltidende*, 25.11.1930 og *Aftenposten*, 21.5.1931, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 27, 70 f. – T.K. har også omtalt *Forskrevet*, med beundring og i en meget personlig tone, i en artikel til Drachmanns 100 års dag, *Pol.*, 9.10.1946, optrykt *Til Dags Dato*, s. 27 f.

399. Holger Drachmann, *Forskrevet* —. Anden særskilte Folkeudgave (1909), s. 375, 359. Jfr. *ib.*, s. 84, 349, 425, 462.
400. Jeg formoder dog, at gruppen Stefani-Anna Marie-Steffensen tillige er påvirket af Ibsens *Gengangere*.
401. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 35.
402. Det bør naturligvis heller ikke overses, at det er det samme radikale organ, der hos Pontoppidan kaldes »Femte Juni«, hos T.K. »Dagbladet«. Og den fæle redaktør Samuelson har samme model som den langt mere sympatisk opfattede redaktør Iversen.
403. Behandlingen af begrebet »Skygger« i *Hærværk* fortjener en kommentar. På ægte T.K.sk vis har symbolet et realistisk grundlag. I den scene, hvor Jastrau ankommer til »Dagbladet« på valgaftenen, hedder det bl.a.: »Der var mange Mennesker oppe paa Bladet, kunde han se. Han skimtede utydelige Skygger ved Vinduerne. (. . .) Og da saa han en stor Skyggehaand med en stor Skyggeting bevæge sig i højre Side af Lysfeltet. Den dvælede der et Øjeblik, taaget i Omridsene, men umulig at tage Fejl af: Skyggen af en Bajer« (s. 72). Her er baggrunden for, at Jastrau lidt senere, under samtalen med Kryger, kan tænke: »Meninger! Noget saa skyggeagtigt som Meninger! Men hvorfor blev Mennesker ogsaa Skygger, naar de solgte deres Meninger? Vi Skygger, vi handler med Skygger«, etc. (s. 81). Og kort efter vendes der så tilbage til de synlige skygger (s. 82). Denne metode: at gå fra synsindtrykket over til symbolet, er kunstnerisk virkningsfuld. Vi genfinder den i nogle af T.K.s digte. Men samtidig er den jo udtryk for et meget vigtigt motiv i *Hærværk*: tingenes lurende symbolik.
404. Henrik Pontoppidan, *Romaner og Fortællinger*, V (1927), 277. Jfr. Finn Hjelm Hirshals' speciale »En intern analyse af hovedmotiverne i »Hærværk«« (1968), s. 11, hvor det dog blot hedder: »Der erindres om Pontoppidans »De Dødes Rige« (. . .), hvor undergangen er hovedmotivet, og ogsaa branden sætter punktum for det gamle«.
405. Se især *Hærværk*, s. 411, 419, 420.
406. *B.T.*, 7.11.1964, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 158. På sidstnævnte sted er der ved en trykfejl skrevet »frydigt« i stedet for »frejdigt«. — I *Tom på Thurø* bagatelliserer T.K. indflydelsen fra Joyce (s. 42, 44).
407. Hanne Marie Svendsen i efterskrift til *Hærværk* (Gyldendals Bibliotek, bd. 29 (1964), s. 239).
408. *Tom på Thurø*, s. 42.
409. Det vides forøvrigt, at T.K omkring nytår 1930, da *Hærværk* endnu ikke var afsluttet, spillede spansk dansemusik (Niels Birger Wamberg, *Digterne og Gyldendal. Kapitler af et forlags historie* (1970), s. 376).

410. T.K. har selv fremhævet dette motiv i *Ulysses* i anden del af sin berømte dobbeltkronik om Joyce, *Pol.*, 16.10.1931, optrykt *Mellem Krigene*, s. 197, og også i senere artikler om Joyce, *Pol.*, *Lyt*, 14.5.1960 og 14.1.1961.
411. T. K. havde med sin første kone en søn (Adolf Hallmans anm. af *Hærværk* i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 8.3.1931, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 58), som han vel ved opløsningen af ægteskabet er blevet adskilt fra.
412. *Dansk Litteratur Historie*, IV (1966), 49.
413. *Hærværk*, s. 157. Anvendelsen af formen »Ægge homo« hænger sammen med det indtryk, Jastrau netop har fået ved at se sig i et spejl: »Fedladen. Bleg. Svulmende, karmoisinrøde Læber i det gule Ansigt. Det mørke Haar klæbede ned i Panden.« Han synes altså selv, at han ligner et spejlæg. I en senere scene, hvor han i fuldskab har spildt noget af et spejlæg på sit kjoleopslag, forekommer udtrykket »Ecce Homo« igen (s. 209), som mange steder i bogen – men mærkeligt nok ikke i den forvrængede form. Måske har T.K. alligevel tænkt sig en sammenhæng.
414. *Ib.*, s. 420. – Læseren spørger naturligvis sig selv, hvad der er meningen med denne opløsning af ordet »Katastrofe«. Torben Brostrøm gør sig nogle overvejelser over stedet:

Da Jastrau har nået bunden, og hans lejlighed brænder, tænker han: »Der var sket en stor katastrofe. Katastrofe. Kata og strofe. Katastrofen. Endelig endelig var det sket! Gud ske lov! Men hvorfor, hvorfor Gud ske lov?«.

Ordlegen indtræder gerne på afgørende steder i bogen, her ved vendepunktet i Jastraus hærværk; det græske ord katastrofe betyder netop: afgørende vending. Det motivisk centrale er: katastrofen opfattes som den ulykkeligt-lykkelige udløsning, som det også fremgår af Steffensens digt i romanen »Angst«:

Men min angst må forløses i længsel  
og i syner af rædsel og nød . . .

Man kan ikke helt se bort fra, at Tom Kristensens betagelse af katastrofen hænger sammen med *ordet*, som i sig selv ånder af musik og verskunst. Digteren tænker i sproget.

(*Dansk Litteratur Historie*, IV, 49)

I alt dette er der utvivlsomt noget rigtigt, men det giver ingen forklaring

på opløsningen af ordet i dets bestanddele. En sådan forklaring kan måske gives på anden måde. Det er tænkeligt, at »kata« skal tages som selvstændigt græsk ord med betydningen »ned« og »strofe« i sin almindelige danske betydning. I så fald skal »kata« ses som udtryk for den nedgang, ødelæggelse, opløsning, som branden trods alt rent faktisk betegner, og »strofe« skal være en hentydning til Steffensens digt og til det syn, som dette digt udtrykker. Ordet »katastrofe« ville således i sig selv rumme en modsætning.

415. *Pol.*, 16.10.1931, optrykt *Mellem Krigene*, s. 198. – Når T.K. flere gange (bl.a. i en artikel om Huxley, *Pol.*, 13.12.1935, optrykt *Mellem Krigene*, s. 263) betegner Shakespeare som »myriadmindet«, er det nok et citat fra *Ulysses*, hvor det om denne hedder: »A myriadminded man, Mr Best reminded. Coleridge called him myriadminded« (her citeret efter James Joyce, *Ulysses*, New York, 1942, s. 203). Coleridge selv synes T.K. ikke at have haft nogen særlig interesse for.
416. *B.T.*, 7.11.1964, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 159.
417. I nogle af de tidligste forarbejder til romanen har Steffensen navnet Arthur.
418. *Tom på Thurø*, s. 42 ff. (citatet s. 42). – I litteraturen om T.K. omtales dette forhold kun ét sted: Regin Højberg-Pedersen siger, *op.cit.*, s. 38, at Steffensen er påvirket »af den mærkelige Digterdreng og Bølle Arthur Rimbaud, der som en Slags Forfører en Dag dukkede op og ødelagde Paul Verlaines Liv«. Denne bemærkning bygger vistnok på meddelelse fra T.K. selv (se *Tom på Thurø*, s. 45).
419. Carré, *op.cit.*, s. 69.
420. *Ib.*, s. 65.
421. *Ib.*, s. 71 ff.
422. *Hærværk*, s. 31, 94.
423. *Ib.*, s. 95.
424. Carré, *op.cit.*, s. 73 f.
425. *Hærværk*, s. 153.
426. Carré, *op.cit.*, s. 79.
427. *Hærværk*, s. 36.
428. *Tom på Thurø*, s. 44.
429. Der findes en interessant artikel om Rimbaud fra T.K.s hånd, en kronik-anmeldelse af Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, London, 1938 (*Pol.*, 27.9.1938). Det væsentlige er her ikke T.K.s skildring af forholdet mellem Verlaine og Rimbaud, som ikke giver noget nyt, men at T.K. åbenbart har fundet en mulighed for så småt at identificere sig med Rimbaud. T.K. har sagt, at han med Steffensen ville skabe en figur, der



var ham lige så totalt fremmed som Rimbaud (*Tom på Thurø*, s. 42 f.). Men når han i artiklen fra 1938 taler om Rimbauds »drengeagtige og guddommelige Storhedsvanvid«, rører han ved noget meget personligt. I sidste strofe af digtet *Græs* (1923) er ordene »drengeklar«, »Vanvid« og »Drømme om Storhed« samlet. Det jeg, der udtaler sig i digtet, vil *endnu ikke* give afkald på sit drengeagtige storhedsvanvid, *endnu ikke* give sig over til en ydmyghed, der, som digtets sammenhæng viser, er religiøst farvet. Afslutningen af hærværks-perioden og romanen *Hærværk* synes at betegne den *første* fase af denne overgivelse til ydmygheden, overgangen til kristendommen omkring 1939 den *anden*. Kronikken om Rimbaud er tydeligt præget af at være samtidig med denne fase. Foruden det allerede citerede forekommer bl.a. følgende vendinger om Rimbaud: »i sit virkeligt syndige Hovmod troede han, at det var Gud, der talte igennem hans stærkt suggestive og ofte usammenhængende Ord«; »Naar man tænker paa Rimbauds Hovmod, der virkelig var saa stort, at det var en af de syv Dødssynder, og stadig bevarer hans Guddommelighedsteori i Erindringen«. Det er klart, at T.K. både har været bange for og tiltrukket af dette storhedsvanvid, som han selv havde givet afkald på. – I en artikel fra begyndelsen af 1930, altså samtidig med arbejdet på *Hærværk*, taler T.K. om Olaf Gynts drengeagtige storhedsvanvid og beklager, at han ikke ligner Rimbaud: »Han var nemlig da med en forfærdende Styrke kommet til at ændre den danske Poesi« (*Tilskueren*, 1930, Første Halvbind, s. 51 f. (januar)).

430. Se således et interview i *Berlingske Tidende*, 28.7.1963, hvor T.K. siger: »*indadtil* har jeg været fantastisk ærgerrig. Når jeg fik så mange klø for »Hærværk« uden at falde sammen, så var det, fordi jeg troede fuldt og fast på, at jeg skulle erobre verden med den bog«. Det er selvfølgelig også et udtryk for en vis tillid netop til bogens *fuldendthed*, når han i samme interview oplyser, at »jeg læser ikke korrektur på »Hærværk« – for der må der nemlig ikke ændres ét ord . . .«.
431. *Vindrosen. Konfrontationer* (1934), s. 19 f.
432. *Ib.*, s. 20.
433. *Ib.*, s. 34.
434. *Ib.*, s. 19, 23.
435. *Ib.*, s. 34.
436. Henning Kehler, *Paa Jagt efter Geniet* (1938), s. 138.
437. *Vindrosen*, s. 50.
438. *Ib.*, s. 47.
439. *Ib.*, s. 36 f.
440. *Ib.*, s. 35.

441. *Ib.*, s. 36.
442. *Ib.*, s. 38.
443. *Ib.*, s. 40.
444. *Ib.*, s. 43.
445. *Ib.*, s. 45.
446. *Ib.*, s. 48.
447. Johannes V. Jensen, *Ved Livets Bred og andre Myter. Myter, fjerde Bind* (1928), s. 135, 131.
448. *Tilskueren*, 1928, Første Halvbind, s. 312.
449. *Vindrosen*, s. 41 f. Om det personlige grundlag herfor, se *Det skabende øje*, s. 121 f.
450. *Pol.*, *Lyt*, 11.3.1955.
451. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 219 f.
452. *Kwaidan*, s. 80.
453. *Hærværk*, s. 102.
454. *Hvad er Heta? og andre fortællinger* (1959), s. 111.
455. Historien i *Jaget* er iflg. mundtlig meddelelse fra T.K., 20.1.1973, selvoplevet (rejsen til østen), og det endte også i virkeligheden med, at manden sprang i vandet. Herom intet i T.K.s eller i Søren Hallars dagbøger fra rejsen.
456. *Vindrosen*, s. 108.
457. *Tilskueren*, 1928, Første Halvbind, s. 310 f.; *Pol.*, 29.3.1944; *Gyldendals Julebog 1945. Otto Rung*. Udgivet som Manuskript (1945), s. 14.
458. *Vindrosen*, s. 118. I *En Omvej til Andorra* (1947), s. 8, hedder det: »dør ovre til venstre havde jeg derimod siddet engang i noget, der hed *Pascalino* [den restaurant, der også omtales i *En Hvirvelvind i Marseille*], og sammen med Hallman oplevet en Hvirvelvind [!] af et Slagsmaal mellem en Italiener og en Skandinav«. Her er historiens kerne (jfr. også T.K.s dagbog fra Marseille, 17.8.1925), men slutningen er naturligvis tildigtet.
459. *Vindrosen*, s. 109.
460. *Ib.*, s. 138.
461. *Ib.*, s. 140 f.
462. *Ib.*, s. 183.
463. *Ib.*
464. *Ib.*, s. 187.
465. *Ib.*, s. 188.
466. *Ib.*
467. *Ib.*, s. 191.
468. *Ib.*, s. 187.

469. Altså samme tre farver som i hans citerede ekspressionistiske syn s. 187.
470. *Ib.*, s. 191 f.
471. Meddelt mig 3.1.1973 af stud.mag. Tom Alsing-Børgesen, der havde oplysningen fra T.K. selv: – Fortællingen blev tilbudt *Politiken*, men afvist af Henrik Cavling med den begrundelse, at man ikke kunne udsætte folk for at komme til at læse den i toget!
472. Vi citerer i det flg. de fire første noveller efter 1. udg., de tre sidste efter 2. Bortset fra ortografien er de fire kun på et punkt ændret i 2. udg.: det oprindelige motto, et citat fra Anouilh's *Eurydice*, er udeladt.
473. I *Nordens Kalender*, 1934.
474. *Hvad er Heta?* (1946), s. 20.
475. *Ib.*, s. 19 f.
476. *En Anden*, s. 115.
477. *Hvad er Heta?*, s. 18.
478. *Ib.*, s. 28.
479. *Ib.*, s. 29. Jfr. digtet *Arken*, der begynder: »Uden Ruder staar den ny Karrée. / Den har endnu ikke lært at se« (*Verdslige Sange* (1927), s. 56).
480. *En Anden*, s. 124.
481. *Ib.*; *Hvad er Heta?*, s. 28 f.
482. *Hvad er Heta?*, s. 31.
483. *Ib.*, s. 50 f. – I *Aabenhjertige Fortielser*, s. 53 betegner T.K. sig selv som en »dydsiret duksedreng«.
484. *Hvad er Heta?*, s. 48.
485. *En Anden*, s. 81.
486. *Ib.*, s. 109.
487. *Ib.*
488. *Hvad er Heta?*, s. 85 ff.
489. *Ib.*, s. 88.
490. *Ib.*, s. 54.
491. *Ib.*, s. 74; jfr. s. 91.
492. Kapitlet »Min første erotiske sommer« var først trykt i antologien *Det første Møde* (1946).
493. *Hvad er Heta?*, s. 97 f.
494. Citatet findes i Jean Anouilh, *Pièces noires* (Paris 1958), s. 533 f. – Når det er udeladt i 1959-udgaven af *Hvad er Heta?*, kan det dels skyldes, at det egentlig ikke havde noget med tankegangen i de fire noveller at gøre, dels og navnlig, at det ikke kunne dække de tre nu tilkomne fortællinger.

495. *Tom på Thurø*, s. 58.
496. *Ib.*, s. 63.
497. H. C. Branner, *To Minutters Stilhed* (1944), s. 103. Den sidste sætning er selvfølgelig en hentydning til Dumas' *Vingt ans après*, fortsættelsen af *Les Trois Mousquetaires*.
498. I sin nekrolog over Martin A. Hansen, *Pol.*, 28.6.1955, skriver T.K.: »efterkrigstiden skulle drive Martin A. Hansen frem til et opgør med samtidens aand, med nihilismen, og det skete med de to ærkegeniale novellesamlinger »Tornebusken« og »Agerhønen« (. . .) Det er især novellerne »Midsommerfesten« og »Ventesalen«, det gælder: »Midsommerfesten« om nihilisten, der maa forvolde andre mennesker lidelse, men just gennem lidelse skaber noget positivt, og »Ventesalen«, denne dejlige novelle om den nihilistiske kvinde, der maa tilskrive, ja, tilskrive sig selv og alle andre de lavest mulige motiver, indtil hun brister ved synet af det gode, der er meget, meget svagt, men alligevel uovervindeligt. Hans analyser af nihilismen overgaas i dansk litteratur kun af Søren Kierkegaards analyser af æsteticismen. Og de volder lige saa megen smerte, for det er pletskud paa pletskud. Man faar lyst til at hviske hen for sig: »Jamen, det er jo mig, de to tænkere har afsløret.««
499. Jfr. herom Egebak, *op.cit.*, s. 75.
500. *Hvad er Heta? og andre fortællinger* (1959), s. 103.
501. *Pol.*, 28.1.1941, optrykt i *Med disse Øjne — Digte* (1973), s. 38 f.
502. *Tilskueren*, 1939, Andet Halvbind, s. 51 f., skrevet 12.10.1937 (manuskript i EP).
503. *Pol.*, 2.12.1940. Jfr. Aug. Goll, *Forbrydertyper hos Shakespeare. Seks Foredrag* (1907), s. 183, hvor der dog ikke står »fra alle os andre«, men »fra alle andre«.
504. *Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 119.
505. *Ib.*, s. 117.
506. *Ib.*, s. 123.
507. *Ib.*, s. 117 f.
508. *Ib.*, s. 120.
509. *Ib.*, s. 114.
510. *Ib.*, s. 125.
511. *Ib.*, s. 117, 119.
512. *Min yndlingslæsning*, s. 7. Jfr. *Det skabende øje*, s. 94, hvor der er tale om »et eksemplar af Poe's »Tales of Mystery and Imagination«, der har fulgt mig fra gymnasieaarene«. *Manden i Mængden* citeres i det flg. efter T.K.s egen oversættelse i *Min yndlingslæsning*, s. 145 ff.
513. *Pol.*, 11.11.1961. T.K. citerer her, med ganske særligt eftertryk, Sophus



Claussens ord: »I hver Ting, Mennesket møder, gemmes Stoffet til det største. Men den usalige Digter maa først gaa ud af sit gode Skind. Han maa føle med Morderens, Tyvens, Erotomanens Sanser, med Morfinistens eller Drukkenboltens øre Hjerne. Intet er mere opflammende for Fantasien end et Møde med Hæsligheden« (*Jord og Sjæl. Erindringer, Noveller og litterær Journalistik*. I Udvalg ved Stig Krabbe Barfoed (1961), s. 183). T.K.s citat er meget unøjagtigt, men uden ændringer af meningen.

514. *Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 121.
515. *Pol.*, 28.1.1941, optrykt *Med disse Øjne*—, s. 58 f.
516. Der er i begge tale om en vandring ud til yderkvarterer og tilbage til byens centrum; det er i begge køligt og regnfuldt vejr; endelig forekommer i begge omtrent samme sætning: »Han krydsede fra det ene Fortov til det andet« (*Min yndlingslæsning*, s. 151); »Han krydsede fra fortov til fortov« (*Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 123).
517. *Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 128.
518. *Ib.*, s. 134.
519. *Ib.*, s. 141.
520. *Hærværk*, s. 226.
521. Jens Christians svoger omtales som »denne blanke svoger« (*Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 133), Jastraus som »denne blanke Veksellererdreng« (*Hærværk*, s. 226). Om den første hedder det: »Aldrig før havde jeg set hans selvretfærdighed saa tydeligt. Den skinnede ud fra hans diplomatfrakke og samlede sig til at uudholdeligt lyspunkt i hans vielsesring paa venstre haand« (*Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 133). Den anden siges tilsvarende at være »oversmurt med en skinnende Fernis af Selvretfærdighed« (*Hærværk*, s. 93). Og senere viser han sig med en »blinkende Spadserestok« og slår »ud med Haanden, saa Armbaandsuret blinkede« (*ib.*, s. 223, 226). Det er altså ikke alene de to mænd selv, der er blanke og skinnende, men det er også noget, der ligger i deres tøj og øvrige udstyr.

Det blanke og blinkende genfindes i *Hærværk* hos Otto Kryger, men kommer karakteristisk nok stærkest frem, efter at Jastrau er gået i hundene. Det hedder nu bl.a.: »Kryger virkede saa blank, at han skar i Øjnene« (*ib.*, s. 375, jfr. især s. 79, 184, 192, 431, 433, 434). Det blanke og blinkende skal udtrykke det spændstige, elegante, energiske, perfekte og uangribelige ved Kryger. For så vidt noget helt andet end Adolf Smith-Jørgensens selvtilfredse småborgerlighed: Kryger er jo langt mere sympatisk og intelligent. Fælles for de to er imidlertid, at de — i modsætning til Jastrau — borgerligt set er sufficente.

522. Ved novellens svoger fremhæves det røde overskæg (*Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 131 ff., ved romanens det rødmossede, griseagtige ansigt (*Hærværk*, s. 92, 196, 223).
523. *Hvad er Heta? og andre fortællinger*, s. 130, 127. På det sidstnævnte sted hedder det bl.a.: »saa havde jeg to lag sved paa legemet, et lag gammelt, langsomt rindende, og et nyt lag perlende. Jeg var som dyppet i stillestaaende, gammelt vand og trukket op for at tørres, men blevet dugget«. Jfr. *Hærværk*, s. 201: »Jastrau saa sig desorienteret omkring, træt og beruset, med døgngammel Spiritus i sig som stillestaaende, muggen [sic] Vand«. Sammenligningen er den samme, og selv om der i det ene tilfælde er tale om sved og i det andet om spiritus, er de to personers tilstand jo stort set den samme. Jfr. også *ib.*, s. 258, ligeledes om Jastrau: »Klæbrig indvendig af gammel, stillestaaende Druk, der først skulde fordampe.«
524. *Mord i Pantomimeteatret eller Harlekin Skelet* (1962), s. 7 f.
525. *En Omvej til Andorra*, s. 24, etc.
526. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 72.
527. *Mord i Pantomimeteatret*, s. 7.
528. *Ib.*, s. 22.
529. *Ib.*, s. 24.
530. *Ib.*, s. 70.
531. *Ib.*, s. 35.
532. *Vindrosen*, s. 115, 121. – Jfr. *En Omvej til Andorra*, s. 57, hvor det om en ung, fransktalende dame hedder: »der var ikke noget levantinsk over hende, hverken forlevet olivengrønt eller søvnløst blaat«.
533. *Mord i Pantomimeteatret*, s. 42.
534. *Vindrosen*, s. 121. – En lignende »Pantomime« (også betegnet som sådan), der dog her udspilles i Mölle i Sverige, opføres i »Zigøjnere i en Ventesal« (*Ekstrabladet*, 19.8.1930). Som vi har påvist, er der også et sådant pantomime-motiv i *En Kavalier i Spanien*, og det mindes man om, da T.K. her i Mölle får tilbud om at blive spået: »derfor blev jeg meget stædig, ja næsten spansk i mine affejende og afværgende Haandbevægelser. No, no, no, no, sagde jeg af en Fejltagelse«.
535. *Vindrosen*, s. 123. Teksten har »Pantomine«.
536. *Ib.*, s. 127.
537. *Ib.*, s. 122. Den oplevelse, her bygges på, omtales i T.K.s dagbog fra Marseille, 14.8.1925.
538. *En Omvej til Andorra*, s. 13. Hun omtales i dagbogen fra Marseille, 16.8.1925.
539. *Pol.*, 8.9.1943.

540. Det er i denne forbindelse ikke uden interesse, at T.K. i sin ungdom har drømt om at melde sig ind i fremmedlegionen (*ib.*, 11.7.1965) – som romanens morder har gjort.
541. I en artikel af en århusiansk dame (aa-c) i *Aarhuus Stiftstidende*, 4.6.1974, refereres nogle mundtlige udtalelser af T.K. om pantomime-romanen. Han siger her bl.a.: »Handlingsgangen og mordgådens løsning måtte jeg have på forhånd, det, der først og fremmest interesserede mig, var miljøet og typerne.« – I et interview om pantomime-romanen, *Pol.*, 10.6.1962, siger T.K.: »Jeg tænkte allerede på pantomimen, da jeg under min Spaniensrejse kom til Marseille og skrev: »Den stumme Don Juan«.«

### III. Rejseskildringer

1. Jeg takker hjerteligt fru Kirsten Hallar for tilladelse til at benytte den.
2. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 140.
3. En mindre – og mindre væsentlig – del af dagbogen er ført af Ruth Lange.
4. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 131.
5. *Vore Herrer*, 27.9. og 15.3.1923. Vi citerer i det flg. efter *Hvad var mit Ærinde? Rejseglimt*. I udvalg ved Carl Bergstrøm-Nielsen.
6. Først trykt i *Pol.*, 13.2.1923.
7. Denne er intet andet end en ganske kvikt fortalt historie om, hvordan T.K. i Hongkong bliver snydt ved købet af en kamferkiste.
8. Hallars dagbog, 5.3.1922, jfr. *Øst for Suez*, s. 87 ff.
9. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 16.
10. *Øst for Suez*, s. 87. Jfr. også T.K.s egen dagbog, 5.3.1922.
11. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 16.
12. *Ib.*
13. *Livets Arabesk*, s. 154. Denne passages betydning i romanens sammenhæng er behandlet i vort kapitel om *Livets Arabesk*.
14. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 16.
15. *Ib.*, s. 17.
16. *Ib.*, s. 23 f.
17. *Vindrosen*, s. 56 f. Digtet *Huchin-Violinen* i *Påfugleffjeren* har ikke andet tilfælles med de citerede prosasteder end, at der også her tales om tynde og spinkle toner.
18. *Hærværk*, s. 272.
19. *Ib.*, s. 237.

20. Hvor subjektivt dette er, ses ved en sammenligning med en anden skildring fra Nanking-Road, i *Kinesisk Høflighed*: »Et Virvar af Stemmer, Rickshawkuliernes sørgmodige Raab, Bilhornenes hæse Skratten slog op imod mig. Jeg blev vild af denne Blanding af Evropa og Kina« (*Vindrosen*, s. 56). Her er to beskrivelser af nøjagtig de samme fænomener på nøjagtig det samme sted, i den ene opfattet som noget rent kinesisk, i den anden som en spændende blanding af kinesisk og europæisk.
21. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 25.
22. *Ib.*, s. 27.
23. *Ib.*, s. 26.
24. *Ib.*
25. *Ib.*, s. 33.
26. Det mest drastiske findes i Karla Frederiksen, *Hjerteblomst. Drømmen om kærlighed* (1954), s. 87: »Det værste var, at han, bedst som vi sad, kunne komme ind i en meget dyster stemning (. . .) Når han havde det sådan, piskede han kinesere! (. . .) Han sad og skulede med små sadistiske øjne og hovedet godt nede mellem skuldrene. »De skulle piskes,« sagde han om kineserne. Han har såmænd aldrig nænnet at piske en eneste, men når han var i den stemning, gentog han det atter og atter: »De skulle piskes, de skulle piskes.«« Der synes her at være tale om midten af 1930'erne.
27. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 30.
28. *Rejse i Italien*, s. 32 ff.
29. Hallars dagbog, 6.3.1922. Ikke omtalt i *Øst for Suez*.
30. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 30.
31. T.K.s dagbog, 6.3. og 17.4.1922.
32. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 31 ff.
33. *Øst for Suez*, s. 112.
34. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 31.
35. Hallars dagbog, 11.4.1922. Jfr. *Øst for Suez*, s. 112.
36. T.K.s dagbog, 11.4.1922.
37. *Den sidste Lygte* (1954), s. 16 f. (*Buddha i Chapei* var først trykt i *Hjemmet*, 25.5.1937, under titlen *Afguden*; teksten her har kun uvæsentlige afvigelser fra den senere); *Hvad var mit Ærinde?*, s. 27.
38. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 131. – Det har dog ikke hindret, at T.K. – ligeledes i sine senere år – mundtligt kunne erklære: »Jeg elsker ritualer« (Johannes Johansen, *Thurø og Tom* (Herning 1975), s. 72).
39. *En Anden*, s. 146.
40. Hallars dagbog, 17.4.1922; *Øst for Suez*, s. 79 ff.



41. T.K.s dagbog, 17.4.1922.
42. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 132.
43. *Vore Herrer*, 19.7.1923. Vi citerer i det flg. efter *Hvad var mit Ærinde?*
44. De tre sidstnævnte i *Pol.*, henholdsvis 25.11., 15.6. og 2.9.1922.
45. *Vindrosen*, s. 61.
46. *Ib.*, s. 63.
47. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 38.
48. *Ib.*, s. 39. Besøget i Nara Park omtales i T.K.s og Hallars dagbøger, 24.3.1922, ikke i *Øst for Suez*.
49. *Vindrosen*, s. 78 f.
50. *Ib.*, s. 78, 81.
51. *Ib.*, s. 86.
52. Jfr. også *Øst for Suez*, s. 40 ff.
53. Ekspeditionen omtales i T.K.s dagbog for 16.3.1922, tillige ganske kort i Hallars dagbog for samme dato, ikke i *Øst for Suez*.
54. Artiklen bygger på T.K.s dagbog for 19.3.1922.
55. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 71; *Aabenhjertige Fortielser*, s. 132. Klarest ser man dog svælget ved at sammenligne to digte, *Ring* i *Fribytterdrømme* og *Fusiyama* i *Påfugleferien*.
56. *Vindrosen*, s. 59.
57. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 131.
58. T.K. siger i 1966 om rejsen til østen: »Det er der, ekspressionismen hører op, for jeg så en verden, der kunne sige spar to til min egen indre verden, og som var lige så fantastisk som det jeg havde læst om« (*Hjørring Seminarium. Årsskrift 1966*, s. 27). Dette er en overforenklet forklaring, selv om det utvivlsomt rummer en del af sandheden.
59. I den Troensegaard'ske samling i Det kgl. Bibliotek.
60. *En Kavalier i Spanien* (1926), s. 161, 160.
61. *Ib.*, s. 181.
62. *Ib.*, s. 191.
63. Jfr. *En Kavalier i Spanien*, s. 181, hvor den omtalte franskmand siger til T.K.: »De har kun været et Par Maaneder i Spanien«. I virkeligheden blev det i alt en måned og 11 dage. På en lidt lignende måde har T.K.s udtalelser om rejsen til østen undertiden – uden præcise tidsangivelser – givet indtryk af et længere ophold, end der faktisk var tale om. Bag dette ligger vel et – sandsynligvis ubevidst – ønske om at give indtryk af et intimt kendskab til de pågældende lande.
64. *Hjørring Seminarium. Årsskrift 1966*, s. 26.
65. I *En Kavalier i Spanien*, s. 181, formuleret således: »»Da jeg kom herved – jeg er fra Bordeaux – arbejdede jeg atten Timer i Døgnet. Nu

- arbejder jeg fem og har det lige saa godt, og jeg vil komme ned paa Nul, og det vil gaa alligevel. Saadan er den spanske Atmosfære.«»
66. I *Aabenhjertige Fortielser* findes en kort skildring af rejsen, hvis kilde-værdi naturligvis må ses i lyset af, at den er skrevet så lang tid efter begivenhederne. Sygdommen er her den væsentlige årsag til flugt, men T.K. nævner dog også den forandring af hans sind, der skete i Spanien. Penge-spørgsmålet omtales ikke (s. 148).
67. *En Kavalier i Spanien*, s. 7.
68. *Ib.*, s. 20, 24.
69. *Ib.*, s. 183.
70. *Ib.*, s. 42, 37.
71. *Ib.*, s. 96 f., 98.
72. *Ib.*, s. 10.
73. Jastraus vilde sociale nedstigning er, som vi har set, delvis også udslag af en slags eskapisme.
74. *En Kavalier i Spanien*, s. 181.
75. *Ib.*, s. 182.
76. *Ib.*, s. 152.
77. *Ib.*, s. 131.
78. I dagbogen for den følgende dag, 11. sept., forekommer ordet »Hjemve« (uden kommentarer), straks efter at han er stået op.
79. *En Kavalier i Spanien*, s. 77, 89, 115, 161. På det sidste sted er der tale om »de blide Konturer af nordiske Træer« i El Retiro-parken i Madrid. Jfr. dagbogen for 22. sept., hvor det om samme park hedder: »Grenene bevæger sig paa Dansk.«
80. *Pol.*, 12.9.1925, optrykt i *Digte i Døgnet* (1940), s. 22 f.
81. Dagbogen, 2. sept.: »Faar skrevet Digtet til Sophus Cl.« – Om melankolien, der var størst i Palma, se *En Kavalier i Spanien*, s. 71. Dette bekræftes af dagbogen. Jfr. også *Aabenhjertige Fortielser*, s. 148. – T.K.s længsel efter det danske landskab hindrer ikke, at han lejlighedsvis kan give udtryk for noget helt andet. Om landskabet ved Granada siger han i dagbogen (15. sept.): »Jeg elsker tørre Landskaber. Denne By er noget af det rigtige. O Kina!« Men det hænger også sammen med, at han i det hele taget befandt sig godt i Granada.
82. *En Kavalier i Spanien*, s. 80. Jfr. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 147 f.
83. *En Kavalier i Spanien*, s. 81.
84. *Ib.*, s. 157.
85. Ordet mangler i 1. udg., men findes fra og med 2. oplag (1927), s. 64.
86. *En Kavalier i Spanien*, s. 62 ff.
87. *Ib.*, s. 135.

88. *Ib.*, s. 167 f.
89. Gengivet i *En Omvej til Andorra*, s. 77.
90. *En Kavalier i Spanien*, s. 165.
91. T.K. omtaler også *Grev Orgaz' begravelse* i *En Omvej til Andorra*, s. 76 f., men nu fra et rent kunstnerisk synspunkt. Det kaldes her »et af denne Jords Underværker«.
92. 1. udg. har her »anden«.
93. *En Kavalier i Spanien*, s. 167. Det er Majas slør, der tænkes på, et symbol, der – som vi har set – forekommer to gange i *Livets Arabesk*.
94. Niels Egebak sammenstiller (*op.cit.*, s. 81 f.) nogle af de nævnte scener fra *En Kavalier i Spanien* og skildringen *Den stumme Don Juan* fra *Vindrosen* og hævder, at der hos T.K. »synes at være en vis relation mellem det erotiske tema og selve den sproglige problematik, og dermed afstanden og fremmedheden«. Jeg tror ikke, at dette er rigtigt. Pantomime-scenerne og rollemageriet i det hele taget er langt fra altid af erotisk art og må, som det er forklaret i teksten, ses som ét udslag af identitetsproblemet.
95. *En Kavalier i Spanien*, s. 113. – Det er en ejendommelighed, at Willumsen andetsteds i bogen – som maler, ikke som person – omtales med sit rigtige navn. Hvorfor er han skjult under navnet Don Juan? Grunden er utvivlsomt først og fremmest, at et møde med en berømt person som Willumsen for en stund ville rykke interessen bort fra det, der skulle være det væsentlige i bogen: fortælleren selv og hans møde med Spanien.
96. *Ib.*, s. 14, 132.
97. *Ib.*, s. 42 f. Det er også et lighedspunkt med *Ulykken*, at T.K. bruger det udtryk, at han »konfronteredes« med tyrefægtningens rædsel. – Når han i 1966 (*Hjørring Seminarium. Årsskrift 1966*, s. 28) om denne tyrefægtnings-skildring siger: »I prosaen kan jeg lide det helt ekstatisk – i det lille digt bagefter er jeg lidt bekymret for mig selv«, må det tilføjes, at han også i prosaen giver udtryk for melankoli efter tyrefægtningen. For hans stemning på dette tidspunkt jfr. i øvrigt dagbogen, 23. sept.: »Gaar alene ned langs Cortez. Mild Melankoli. Ser paa Bugen af alle Heste, som kører forbi. En mærkelig Gangart, de havde, Hestene i Arena. Sandet blev med store »River« skubbet hen over Blodet. Hjemme. Wiederhold [en tysker, T.K. traf i Barcelona] er kommet tilbage. Han har været med. Englænderen, abnormal state of mind. Jeg forklarer ham, at det var som et Billede. Wiederhold enig med mig. Vi gaar ned ad las Ramblas. »Jeg tror, Tyrefægtning verroht«.
98. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 27 f.

99. *Digte i Døgnet*, s. 22 f.
100. Således skriver han i en artikel til Claussens 100 års dag om den introduktion til digteren, han fik hos Vilh. Andersen: »Resultatet af mine forelæsninger hos professor Vilhelm Andersen blev imidlertid, at Sophus Claussens »Djævlerier« 1904 (ikke den smukke »Pilefløjter«, der dengang var mig for idyllisk, hvad jeg for resten ikke mere synes, den er) sammen med Johannes V. Jensens »Digte« 1906 blev mine trofaste følgesvende (. . .) er det ikke i årene 1904 til 1906, at den moderne, danske lyrik blev til? Da blev der for alvor sat spørgsmålstegn ved den overleverede skønhed. Da blev skønhedsbegrebet i sandhed kompliceret« (*Pol.*, 12.9.1965, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 34). Jfr. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 72 f.; *Danske Digtere i det 20. Aarhundrede*, 1. udg., I, 56. I *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 198, oplyses det, med T.K. selv som kilde, at han lærte Claussens »digtning (især »Djævlerier«) at kende i rusåret (1911)«.
101. Ordet »Similisans« er ikke helt klart. Er meningen, at synet er omtåget af spiritus og derfor ikke er en helt »ægte« sans, men en »Similisans«? I hvert fald er det klart, at begrebet simili her overføres til menneskene.
102. *Sophus Claussen* (1929), s. 18 f., optrykt *Til Dags Dato*, s. 63 f. Jfr. *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 34 f.
103. I *Rejse i Italien*, s. 42, er T.K. gået den modsatte vej og har sammenlignet regnen med glassnore.
104. Fortolkningen støttes af en sammenligning med det senere kærlighedsdigt *Stjærner og Vindruer*, der åbenlyst foretrækker en kølig erotik: »Som en kølig Lyd af Vand, / som en Drue i Mund / er vort Haandtryk og vort Kys, / vore Kys ved Øresund. / Og vi tygger paa en Drue. / Det kan køle paa vor Pagt« (*Mod den yderste Rand* (1936), s. 16).
105. Det er interessant, at der også i et senere erotisk digt af T.K., *Genfødt*, optræder en tung kvinde, der udtrykkelig sættes i forbindelse med dynd og fødsel. Her er dette imidlertid noget positivt, fordi hun på én gang er digterens mor og elskerinde (*En Fribytters Ord* (1932), s. 117 f.).
106. *En Kavalier i Spanien*, s. 125.
107. *Ib.*, s. 126.
108. *Ib.*, s. 127. Jfr. dagbogen, 8. sept.
109. Pigernes diamantkors omtales også i *En Kavalier i Spanien*, s. 127 f., men den paradoksale kombination er her mindre pointeret.
110. Harry Andersen mener, at titlen *Fribytterdrømme* er inspireret af sammensætninger med »Fribytter«, der findes i flere digte af Sophus Claussen, og citerer bl.a. *Pigen fra Cadix* (*Studier i Sophus Claussens lyrik* (1967), s. 161 f.). T.K. havde imidlertid allerede i et interview i



1962 benægtet dette: »Ordet har jeg ikke fra Sophus Claussen, som de lærde påstår, men jeg har det fra Kipling. Der findes en rejsebog, der på dansk hedder »Fribytterbreve«, og derfra tog jeg direkte titlen, men skabte den om til »Fribytterdrømme«, for den handler jo om ting, jeg slet ikke havde oplevet« (trykt i Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 9).

111. *En Kavalier i Spanien*, s. 23.
112. Motivet med tiggeren, der gør et alt for stærkt indtryk, kendes fra begyndelsen af *Hærværk*. – Mødet med tiggeren omtales i dagbogen for 20. aug. Her er intet spor af medlidenhed: »endelig en Mand uden Ben, ondt Blik [først fejlagtigt skrevet »Blikt«], lille Vogn, skubbede sig frem med to Stokke. Forlod mig for at standse lige ved Udgangen af en Bil«. – Jeg kan ikke se noget i teksten, der begrundet Vagn Steens fortolkning, ifølge hvilken digtet handler om »sangens egenlegitimering og selvgylldigheden som den eneste holdbare berettigelse« (*Læsninger* (1969), s. 120 ff.). Mere værdifulde finder jeg Frithiof Brandts bemærkninger i artiklen »Tom Kristensen – et par ord om lyrikeren« (*Pol.*, 4.8.1958, optrykt i *Lyrikeren Tom Kristensen*, s. 71 ff.).
113. *Forfald* og *Boabdil* har flere sproglige ligheder, som yderligere viser, hvor subjektiv, hvor forudbestemt T.K.s opfattelse af Alhambra var. I begge digte tales der om det tomme rum, og i begge hedder det, at ordene drysser, et udtryk for magtesløshed og forfald.
114. *En Kavalier i Spanien*, s. 137.
115. *Ib.*, s. 138; Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*. Nouvelle édition revue et corrigée (Paris 1845), s. 160 f.
116. Jfr. hertil Egebak, *op.cit.*, s. 79 f.
117. Den problematik, vi her har gjort rede for, er der ingen spor af i dagbogen, hvor T.K. blot giver udtryk for betagelse af Alhambra (12. sept.). – Det er ikke helt klart, hvad der er *Boabdils* stofkilde. I dagbogen (12. sept.) skriver T.K.: »Jeg har købt Washington Irving og læser meget i den.« Der kunne her være tale om en eller anden udgave af *The Alhambra, or the new Sketch Book* (Paris 1832). I denne er der to kapitler med titlerne »Boabdil el Chico« og »Mementos of Boabdil«, men de har ingen lighed med T.K.s digt. Man må derfor snarere tænke på *A Chronicle of the Conquest of Granada*. From the MSS. of Fray Antonio Agapida, I–II (London 1829). Boabdil er her fremstillet som en svag, ofte handlingslammet, men tillige impulsiv og undertiden modig fyrste. Det kan have bidraget til at vække T.K.s interesse, at Boabdil skildres som afhængig af sin stærkere moder. Boabdils spørgsmål: »Hvorfor er Pragten i Alhambra død?« (str. 1) kan være påvirket af en

passage, der skildrer hans og byens stemning under det sidste fortvivlede forsvar mod Ferdinand og Isabella: »»How is thy strength departed, oh Granada! how is thy beauty withered and despoiled, oh city of groves and fountains! The commerce, that once thronged thy streets, is at an end; the merchant no longer hastens to thy gates, with the luxuries of foreign lands. The cities, which once paid thee tribute, are wrested from thy sway; the chivalry, which filled thy vivarrambla with the sumptuous pageantry of war, have fallen in many battles. The Alhambra still rears its ruddy towers from the midst of groves; but melancholy reigns in its marble halls, and the monarch looks down from his lofty balconies upon a naked waste, where once had extended the blooming glories of the vega!«« (II, 315). Hvis dette værk er digtets kilde, har T.K. selv tildigtet det meste af den psykologiske problematik samt vigtige handlingselementer: fyrstens eksperimenterende grusomheder og hans selvmord. —

118. Heine har i øvrigt skrevet et digt om Boabdil, *Der Mohrenkönig*, men det har intet tilfælles med T.K.s.
119. *En Kavalier i Spanien*, s. 183.
120. Sophus Claussen, *Fabler* (1917), s. 55; *Sophus Claussen*, s. 25, optrykt *Til Dags Dato*, s. 67.
121. *Dansk Litteratur Historie* IV (1967), 42.
122. En påvirkning fra Johs. V. Jensens »Spaniensreportage«, hvormed der må tænkes på afsnittet »Spanien under Krigen 1898« i *Den gotiske Renaissance* (1901), forekommer mere tvivlsom. Der er en effektiv og tilsyneladende kynisk skildring af en tyrefægtning, som imidlertid efterfølges af en bemærkning om, at spaniernes »Passion for blodige Skuespil har en Sammenhæng med eller i alt Fald er analog med seksuel Perversitet« (*op.cit.*, s. 20). Afsnittet er i øvrigt præget af en ramt anti-spansk og anti-kristelig holdning, langt mere unuanceret end hos T.K. Om dybere personlige problemer som dem, der behandles i *En Kavalier i Spanien*, er der ikke tale.
123. *En Kavalier i Spanien*, s. 24.
124. Også i kapitlet »Det gaadefulde Bjærg« er der en hentydning til Don Quixote, idet T.K. betegner sig selv som »jeg moderne og højst bedrøvelige Ridder af den hellige Gral« (*En Kavalier i Spanien*. Tredie forøgede Udgave (1945), s. 67). — I en anmeldelse af Gudmund Roger-Henrichsen, *De tålte ikke tvang — Essays og taler* (Pol., 7.2.1949) siger T.K., at Nis Petersen havde sin rod i »tyvernes donquixoteri«. Det fremgår af sammenhængen, at han hermed tænker på dette tiårs selvoptagne beskæftigelse med personlige, upolitiske, på en måde uvirke-

lige problemer.

125. Kunstnerisk set adskiller digtet sig, hvor smukt det end på en måde er, fra mange af den yngre T.K.s bedste digte ved ikke at have den samme ligesom fortættede stil og symboldannelse. På et enkelt punkt er der en lighed med *Stjærner og Vindruer*, hvis str. 1, l. 5–6 lyder: »Der er Stjærner under Himlen. / Der er Stjærneperspektiv« (*Mod den yderste Rand*, s. 15). Denne stilistiske form er benyttet i str. 1 og 4 af *Spanske Minder*, der begynder henholdsvis: »Der er Palmer, som jeg elsker. / Der var Palmer langs en Havn« og »Der er Broer, som jeg elsker. / Der var Broen i Madrid«.
126. *En Kavalier i Spanien*. 3. udg., s. 67.
127. *Ib.*, s. 68.
128. *Ib.*, s. 67 f.
129. *Ib.*, s. 77.
- 129a. Notater fra rejsen, 11.–28.4.1947, findes i EP. De er dog ikke af større interesse.
130. *En Omvej til Andorra*, s. 7, 8, 29. Også citeret i en artikel om Hallman, *Pol.*, 1.3.1963.
131. *En Omvej til Andorra*, s. 27, 51, 71, 84.
132. Man kunne f.eks. nævne et par tilløb til et maske-motiv, *ib.*, s. 18, 32.
133. Se om denne bog min artikel »En gammeleuropæer på rejse« i *Indfaldsvinkler*. 16 *Fortolkninger af nordisk Digtning tilegnet Oluf Friis* (1964), s. 114 ff. Jeg fastholder hovedsynspunkterne i denne fremstilling, men forsøger at uddybe og supplere dem. – Tre af bogens kapitler havde først været trykt i *Pol.*, »Hvepsene i Italien« (4.6.1950), »Friedhedsdag i Florens« (25.6.1950), »Den protestantiske Arvesynd« (16.7.1950, noget forkortet). Desuden havde digtet *Sightseeing i Padua*, der bygger på et besøg i Venezia og Padova i 1949, været trykt i *Pol.*, *Magasinet*, 11.12.1949 (skrevet 29.9.1949, manuskript i EP). – I øvrigt vides det, at kapitlerne om Rom er de først skrevne i *Rejse i Italien* (*Aarhus Stiftstidende*, 4.6.1974).
- Dagbog fra rejsen i Italien, 27.3.–10.5.1950, findes i EP, der desuden rummer en notesbog med oplysninger om Venezia, de fleste hentet fra Ruskins *Stones of Venice*, og om etruskisk kunst. Om denne notesbog jfr. *Rejse i Italien*, s. 282, 297.
134. *Rejse i Italien*, s. 182.
135. *Ib.*, s. 120 f.
136. *Ib.*, s. 67, 77, 173.
137. *Ib.*, s. 54, 173.
138. *Ib.*, s. 303.

139. *Ib.*, s. 220, 224, 228, 246.
140. *Ib.*, s. 59.
141. *Ib.*, s. 282, jfr. s. 297.
142. *Ib.*, s. 180.
143. *Ib.*, s. 277, 287.
144. *Ib.*, s. 12.
145. *Ib.*, s. 54.
146. *Ib.*, s. 142.
147. *Ib.*, s. 59.
148. *Ib.*, s. 238 ff.
149. Den vigtigste forklaring på dette er naturligvis, at således forløb de to rejser rent faktisk. Et par supplerende bemærkninger kan dog gøres. T.K. havde været til P.E.N.-kongres i Venezia i 1949, året før den store Italiens-rejse, og den stemning af tryk tilbagevenden, som præger kapitlet om denne by, passer bedre ved bogens slutning end ved dens begyndelse. Den helt nye, friske oplevelse af Italien ved ankomsten til Rom har T.K. gjort meget anskuelig i indlednings-kapitlet. Fra rejsen i 1949 stammer som nævnt afslutningsdigtet *Sightseeing i Padua*. – T.K.s dagbog fra Italien viser i øvrigt, at bogen nøje følger hans oplevelser.
150. *Rejse i Italien*, s. 32.
151. *Ib.*, s. 79.
152. At det forholder sig sådan, bekræftes af T.K.s egen – i det hele taget ganske interessante – kommentar i artiklen »Hvad var mit ærinde?«: »Nu har jeg engang i et digt »Sightseeing i Padua« med nogen haan udtalt, at det er bedre for sjælen at drikke sig fuld paa en bar i Venezia end at se Giottos fresker i selskab med støjende mennesker fra en sightseeing-car, og legationsraad Kr. Bure har paa en mere urban maade sagt, at det, der er fejlen ved udflugter pr. rejsebureau, er, at man gaar glip af gentagelsen. Er der en udsigt, en have, en gade, en seværdighed, der har gjort indtryk, faar man ikke lejlighed til at opsøge den blot én gang til, naar man er paa sightseeing. (. . .) Men alt er lunefuldt, for da jeg anden gang kom til Venezia og som ensom turist tog formiddagstoget til Padua for inderligt at »opleve« Giottos fresko »Judaskysset«, gik det anderledes.« Giotto bliver borte. »Den aabenbaring af »Judaskysset«, der i et kort nu var slaaet ned i mig midt i turistmylderet, ville ikke gentage sig« (*Pol.*, 5.7.1953, optrykt *Det skabende øje*, s. 88 f.).
153. Se note 152.
154. *Rejse i Italien*, s. 291.
155. Der sker her omtrent det samme som i Alhambra (*En Kavalier i Spani-*



en, s. 138): et litterært billede formidler forståelsen. Selv for »øjennemnesket« T.K. stiller en litterær tekst sig ikke så sjældent mellem øjet og tingen. – T.K. oversætter Eliots linje: »Gamle fabrik, afvist med kulde af Gud« (*Rejse i Italien*, s. 277), men det er forkert. Ordet *désaffecté* betyder »taget ud af brug« eller »overdraget til andet formål«. *Une église désaffectée* er altså simpelt hen en kirke, der ikke mere bruges som kirke.

156. *Rejse i Italien*, s. 287.

157. I en artikel om Eliot, *Pol.*, 26.5.1933, optrykt *Mellem Krigene*, s. 211 ff., fremhæver T.K. de to digte inden for samlingen *Poems 1920*, hvis hovedmotiv bestemmes som »Kontrasten mellem Nutid og Fortid« (*Mellem Krigene*, s. 214).

158. Jfr. T.K.s egen oplysning, *Mellem Krigene*, s. 215.

159. *Rejse i Italien*, s. 282, 297.

160. *Ib.*, s. 35.

161. Om dette citat som et udtryk for en vigtig side af T.K.s livsfølelse, se begyndelsen af vort kapitel om *Hærværk*.

162. *En Kavalier i Spanien*, s. 70 f.

163. *Rejse i Italien*, s. 36.

164. *Ib.*, s. 37.

165. *Ib.*, s. 38.

166. T.K.s på én gang umiddelbare, uimponerede og psykologisk indfølelsende forhold til antik kunst, som det fremtræder i omtalen af besøget i Terme-museet, har sin oprindelse i lektor Th. A. Müllers undervisning. I samme kapitel skriver T.K.: »da jeg i næste rum kom ind til de romerske buster, var jeg gymnasieelev igen, og det var, som om jeg atter sad og lyttede til min gamle lærer, der forklarede os Pompejusbusten. »Kan I se, hvor dum han er,« sagde han. »han løfter øjenbrynene, saa han faar rynker i panden, og han sænker øjenlaagene noget, for saa tror han, han ser alvidende ud; men han begriber saagu ikke et ord af det hele.« Og her stod der saa mange af dem. Ikke Pompejus. Ham ville jeg gerne have grinet af igen. Men Nero, der saamænd ikke er værre end saa mange andre, man har oplevet paa beværtning«, etc. (*ib.*, s. 36). På et par punkter stemmer dette kapitel direkte overens med T.K.s artikel til Th. A. Müllers 75 års fødselsdag. Det hedder i denne: »Det er hans Jævnhed, der gjorde ham beundret. Rent ordsprogsagtig er saaledes hans Udtalelse om Botticellis Kvindeskikkelse [Venus]: »I ser, at hun holder den ene Haand for Brystet og den anden for sit Skød; men det mener hun ikke noget med; det er blot for at understrege Sagerne.« Den var befriende for os Gymnasiaster. Saa havde vi gennemskuet den

Attitude« (Pol., 29.6.1940, optrykt *Mellem Krigene*, s. 316). Tilsvarende siger T.K. i *Rejse i Italien*, s. 38, om Venus fra Knidos, at »jeg fik hende mistænkt for, at det var hende, der begyndte med den fatale gestus at holde haanden for skødet«. – I artiklen om Müller tilstår T.K., at han som gymnasiast fandt de græske statuer dumme: »de havde for lave Pander«, men blev korrigeret af sin lærer (*Mellem Krigene*, s. 316). I *Rejse i Italien*, s. 38, siger han derimod om Juno Ludovisi: »At hun har en lav pande, skal tilgives hende, for høje pander forrykker ansigtet«, etc.

167. *Rejse i Italien*, s. 71 f.

168. *Ib.*, s. 160 ff.

169. *Ib.*, s. 35 f.

170. Se især *Italienische Reise*, 6. Jan. 1787.

171. *Rejse i Italien*, s. 38.

172. *Ib.*, s. 92.

173. *Ib.*, s. 201. En af de ret få følelsesprægede bemærkninger i dagbogen gælder »Della Franceskas [sic] overvældende portrætter af Federigo di [sic] Montefeltro og hans hustru« (22. april).

174. *Rejse i Italien*, s. 219. Om Nero jfr. *ib.*, s. 36.

175. *Ib.*, s. 41. Dagbogen viser, at T.K. først så disse fotografier 29. marts, mens besøget i Terme-museet fandt sted dagen før.

176. Dokumentationen kunne udvides. T.K.s ambivalente forhold til klassicismen træder klart frem i nogle bemærkninger om Marcuspladsen og Marcuskirken i Venezia: »hele pladsen er omgivet af graa bygninger i den roligste klassicisme, med arkader og søjlepilastre, og de lange rækker af ens buer og ens vinduer giver saa udstrakt en ro, at den kan bære, ja næsten ikke undvære denne den vildeste fantasisvækst i arkitekturen« (*Rejse i Italien*, s. 292). Det er derimod et rent klassicistisk synspunkt, når han om S. Maria sopra Minerva i Rom skriver: »her var et gravmæle over en kardinal i Thorvaldsens rene stil. Thorvaldsen er saa kølig og klar i den romerske luft« (*ib.*, s. 218 f.). T.K. må dog her have taget fejl. Den nævnte kirke rummer ikke noget værk af Thorvaldsen. Måske er det hans monument over kardinal Consalvi i det nærliggende Pantheon, der tænkes på.

177. *Ib.*, s. 98.

178. *Ib.*, s. 304.

179. *Ib.*, s. 17, 19. En pudsig parallel hertil findes i *En Omvej til Andorra*, s. 13, hvor fem negersoldater i røde uniformer glor på en marseillansk glædespige i rød badedragt.

180. *Italienische Reise*, 3. Nov. 1786.

181. *Rejse i Italien*, s. 19 f.

182. *Ib.*, s. 22 f.
183. *Ib.*, s. 263.
184. *Ib.*, s. 116.
185. *Ib.*, s. 32 ff.
186. *Ib.*, s. 152 ff.
187. *Ib.*, s. 119.
188. *Ib.*, s. 172.
189. *Ib.*, s. 99 f.
190. *Ib.*, s. 132.
191. *Ib.*, s. 113.
192. *Ib.*, s. 137.
193. *Ib.*, s. 238.
194. *Ib.*, s. 205.
195. *Ib.*, s. 157.
196. *Ib.*, s. 179.
197. En enkelt gang optræder »ærgerrighed« med omtrent samme betydning: »den værste af alle laster, ærgerrigheden« (*ib.*, s. 58).
198. *Ib.*, s. 129; 84; 34; 37; 225; 28.
199. *Ib.*, s. 28, 79; 37.
200. *Ib.*, s. 34.
201. *Ib.*, s. 225.
202. *Ib.*, s. 112, 113, 225, 227, 228, 238, 240, 275.
203. *Ib.*, s. 275.
204. *Ib.*, s. 238.
205. *Ib.*, s. 37.
206. *En Kavalier i Spanien*, s. 139.
207. Artiklen »Gensyn med Rom«, *Pol.*, 6.4.1958, optrykt *Hvad var mit Ærinde?*, s. 81 ff., kan læses som en lidt sørgmodig epilog til *Rejse i Italien*. På et enkelt punkt bekræfter denne artikel den analyse, der ovenfor er givet. Vi har hævdet, at Italiens kunst og historie i bogen fra 1951 spiller en meget større rolle end de samtidige italienere, og i 1958 skriver T.K.: »Første gang man er i Rom, er alt så overvældende, gammelkendt og dog nyt. Det er, som om en drøm går i opfyldelse. Man kan dårligt nok tro på det. Man kan nøjes med øjnene. Men anden gang opdager man, at der jo foruden de historiske monumenter og kunsten og skønheden også er menneskene, de mennesker, man er samtidig med, og at det i længden er utilfredsstillende at være døvtstum. Og da jeg aldrig har turdet håbe på at se Rom igen, har jeg ikke taget mig sammen og lært noget af sproget« (*Hvad var mit Ærinde?*, s. 86 f.).
208. *Rejse i Italien*, s. 287.

## IV. Lyrik

1. Når denne opdeling forsvandt ved optrykket i *Mellem Scylla og Charybdis*, er det, fordi den efter forfatterens mening var for tydeliggørende, påtvang læserne en bestemt opfattelse (T.K.s oplysning til stud.mag. Tom Alsing-Børgesen, meddelt mig 3.1.1973).
2. Fortolkninger af *Fribytter* findes hos Egebak, *op.cit.*, s. 36 f., Hans Jørn Christensen, *loc.cit.*, s. 413 f., 419, Henning V. Jensen, i artiklen »En fribytters univers. Om Tom Kristensens debutsamling«, *Kritik*, nr. 18, s. 12 f., Mogens Bjerring Hansen, *op.cit.*, s. 27 f. Ingen af dem finder jeg fuldt tilfredsstillende. Jeg mener at burde advare imod Bjerring Hansens tolkning, ifølge hvilken digtet skulle handle om den »rene artismes undergang. Det omtaler forskellige aspekter af samme poetiske holdning, og hvordan de alle løber ud i intet« (*op.cit.*, s. 27). Tværtimod finder jeg det klart, at digtet vidner om en stærk tro på artismens bærekraft.
3. Man kan undre sig lidt over, at indlandsbyer som Shanghai og Chicago – der ganske vist begge har en havn – bliver nævnt, når der dog er tale om at slutte »Ring om den havvåde Jord« (str. 5).
4. T.K. skriver (*Aabenhjertige Fortielser*, s. 132): »Forelskelsen i fjerne, geografiske navne er mere typisk for lyrikere, end man er tilbøjelig til at tro. Den er mere end klingklang. Den er længsel efter oplevelse. Og den kan ligge meget dybt. I mine studenterdage havde jeg en vending, der lød: »Naar jeg gaar i land i Yokohama««, etc.
5. Anne Marie Bjerg, *speciale*, s. 13.
6. Som det vil fremgå, er jeg enig med Finn Stein Larsen, når han betragter ring-forestillingen i dette digt som »en overkommeliggørelse af det uoverskuelige univers« (*Lyrikeren Tom Kristensen*, s. 92). Derimod afviger jeg fra Poul Bager (*ib.*, s. 107), der om str. 6 siger: »Den kyniske holdning og tone er påtaget.« Den overraskende accept af det bundløse må ses som udslag af ungdommeligt overmod og motiveres forøvrigt, som vi har set, af str. 7, l. 1–2, der viser, hvordan det sluttede og begrænsede på en anden måde kommer ind i billedet. Når Bager betegner *Ring* som pessimistisk, er det efter min mening helt forkert. Digtet er tværtimod præget af samme tillidsfulde holdning som de fleste af de andre digte i den lille rejse-cyklus.
7. Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 23.
8. Se om *Itokih!* desuden Henning V. Jensen, *loc.cit.*, s. 6 ff. samt Hans Brix' artikel i *Analyser og Problemer*, VI (1950), 273 ff. Når Brix her (s. 274) skriver, at den newzealandske linje »danner Motivet



og Motiveringen for hele Digtet, baade dets Rytme og dets Idé«, er det omtrent samme tanke, jeg har prøvet at udføre lidt nøjere. – Om en rytmisk ejendommelighed ved digtet har Brix en interessant bemærkning. Han citerer den første strofes næstsidste linje: »mod Hautræets Ø og mod Kokospalmens Hjem. –« og skriver: »Man vil i næstsidste Linie se Prøve paa den lette Vaklen, der kenðetegner den padlende Bevægelse i Rytmen. Der er ligesom en Stavelse for meget i »Kokospalmen«; prøv at læse »Dværgpalmen«, der giver den normale men ringere Anapæst« (*ib.*, s. 275). Det er måske kun en subjektiv fornemmelse, men jeg tror ikke, at forklaringen er rigtig. Det forekommer mig klart, at meningen med denne rytmiske særegenhed – der jo går igen i alle digtets strofer – er at give hver strofe en egen festlig, bevæget afslutning.

9. Om *Drømmen om Adén* se Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 6 ff., og Henning V. Jensen, *loc.cit.*, s. 14 ff., der dog begge betragter digtet fra helt andre synspunkter. Det eneste tilløb til en fortolkning som min findes hos Finn Stein Larsen, *loc.cit.*, s. 94: »Et vel skjult billede i »Drømmen om Adén« fungerer som den suveræne fantasikunstners triste korrektiv og modpol: Den sol- og sultberusede hund, om hvilken digteren dystert hævder, at dens passive sensualisme og drømmende vegeteren er døden selv.«
10. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 13; *Aabenhjertige Fortielser*, s. 99.
11. Se om dette digt især Hans Jørn Christensens udmærkede fortolkning, *loc.cit.*, s. 423 ff., desuden Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 27 f., Henning V. Jensen, *loc.cit.*, s. 10.
12. Fortolkninger af *På Tvangen* findes hos Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 31, og Egebak, *op.cit.*, s. 106. Anne Marie Bjerg opfatter digtet som »en parodi på den skønne stil, i hvilken smukke og ædle kvinder skildres. Digteren vil vrænge ad både den smukke stil og den menneskeopfattelse, den er udtryk for. Stilen parodieres ved, at moderne ord og udtryk blandes med de for stilen vedtagne«. Egebak ser pigen som en »ludder, der nok har kunnet glimre i gulasch-baronernes flitterstads, men som egentlig blot er en lille banal og smagløs tøs, der har accepteret det ny-rige borgerskabs allurer og derfor selv er småborger, snarere end proletar«. Fejlen ved begge disse fortolkninger er, at de ikke tager hensyn til digtets karakter af selvportræt. Pigen er noget af en selvbe drager og noget af en vulgær og pyntesyg gås, men man kommer ikke uden om, at hun desuden har en vis lyrisk-æstetisk følelse. Meget nærmere en virkelig forståelse er Henning V. Jensen, *loc.cit.*, s. 10, der

sammenstillter *På Tvangen* med *Itokih!*: »For hende virker silkesløjfen som »et meningsløst Ord« for digteren, sløjfen er »ordet« med de mange konnotationer. Silkesløjfen bærer drømmens dimension for hende, som ordet hvisker om »uanet Liv« for digteren, og for dem begge er der tale om en verden, der ligger i det indre, og som giver mere end de konkrete omgivelser. Forskellen indre-ydre er her tydeligere, hvor *Itokih*-digtet jo var drømmens sproglige afspejling, er kvinden her i omgivelser, der er silkesløjfens modsætning. Men det betyder ikke så meget, når der findes et indre overskud«. – Se om dette digt desuden Hans Ahlmann, *Det danske Parnas 1900–1920* (1920), s. 148.

13. Se om dette digt Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 28.
14. En anden poetisk tolkning af billard-spillet gives i digtet *De Fire* (1925), optrykt i *Med disse Øjne – Digte* (1973), s. 30.
15. Om *Det blomstrende Slagsmål* se Hans Jørn Christensen, *loc.cit.*, s. 424, Henning V. Jensen, *loc.cit.*, s. 10 ff.
16. Om *Folkevisen* skriver Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 30: »Det er holdt i det folkelige sprogleje, og der er ingen associationer, billeder eller ord og udtryk uden for personernes miljø eller forestillingsverden«. Dette er ikke rigtigt og stemmer forøvrigt ikke med hendes egen påpegning af tilknytning til folkevisen-formen (*ib.*, s. 29).
17. Man har aldrig tidligere set muligheden af at belyse *Landet Atlantis*, især str. 1–2, ved en sammenstilling med T.K.s *Chaos er Verden. Tale i Digt til Studetersamfundet ved Rusgildet d. 8. Oktober 1921*. Dette er en dialog mellem de gamle og de unge om den politiske situation efter krigen. Der tages nærmest parti for de unge – og der tages i hvert fald parti mod tidens politikere (Wilson, Foch, Clemenceau, Lloyd George). Men det er værd at bemærke, at de ældre ikke er konservative, men snarest brandesianere; en af dem betegner sig selv som »en sand Radikaler«, og det stemmer med, at en af de unge betegner attentatet på Estrup som en uvæsentlig og latterlig handling. Man kan da forestille sig, at der med de »Sycophanter« og »Parasitter«, som i str. 1 af *Landet Atlantis* »knælende hylder de mange«, dels tænkes på de danske radikale, dels på samtidens store udenlandske, demokratiske politikere.

Der kan så spørges, om agitatoren med den hæse stemme og de flammende læber »bag skægsorte Flige« (str. 2) svarer til nogen bestemt person. Man kan her pege på, at en af de unge til en af de gamle radikale siger: »Hvad var alle dine Frihedssange, / som var altfor glade, altfor mange, / mod en léninsk Handling uden Ord?« Det er ikke udelukket, at det er Lenins billede, man skimter bag ordene om agitatoren – de ydre træk er i det mindste ingen hindring.

*Landet Atlantis* begynder med linjen: »Verden er blevet chaotisk påny«. I *Chaos er Verden* siger en af de gamle: »Jeg har kæmpet som faa og erfaret, / at Verden blev gal og chaotisk.« I *Landet Atlantis* gøres det helt klart, at dette kaos er en nødvendig mellemtilstand på vej til »Skønhedens Rige«, men et sådant skel er der ikke i *Chaos er Verden*, hvor der ikke er tale om en vej ud af kaos.

En anden, meget væsentlig forskel ligger i, at mens den æstetiske side af den politiske revolution spiller en afgørende rolle i *Landet Atlantis*, er der i *Chaos er Verden* overhovedet ikke tale om æstetiske synspunkter, men kun om politik og almindelig livsfølelse.

Man kan undre sig over, at *Chaos er Verden* er fremført så sent som 8. okt. 1921. Den tro på revolutionen, som det giver udtryk for, stemmer meget dårligt med den skepsis over for revolutionen, som vi har fundet i *Livets Arabesk*. Som bekendt var det jo den sidste, der sejrede, og man kan forestille sig, at T.K. til brug for sin rustale har pustet liv i sin allerede noget matte tro. Den har heller ikke den suveræne sejrssikkerhed, som er tonen i *Landet Atlantis*.

18. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 15. Jfr. udtalelser af T.K. i Carl Bergstrøm-Nielsen, *Analfabeterens forlægger og den glade magister. Forlæggerprofiler. Digterportrætter* (1974), s. 76.
19. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 14; *Aabenhjertige Fortielser*, s. 157.
20. Det er betegnende, at skildringen af Atlantis mest af alt minder om den tidligere citerede beskrivelse af et københavnsk fattigkvarter under revolutionen (manuskriptet til *Livets Arabesk*, I, 3, udeladt i den trykte tekst).
21. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 157; anekdoten fortalt i en lidt anden form i Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 14 f.
22. Bemærk str. 4, l. 4: »Lakajers Kavajer er tunge Standarter« og str. 5, l. 3: »Sejren skal fejres med grelle Fanfarer«.
23. Om *Landet Atlantis* se Hans Jørn Christensen, *loc.cit.*, s. 414 f., Poul Bager, *loc.cit.*, s. 104 ff., Henning V. Jensen, *loc.cit.*, s. 18 ff.
24. Om *Glædernes Apostel* skriver Hans Jørn Christensen (*loc.cit.*, s. 422 f.): »Digtet kan læses alene som et farvestrålende portræt af proletaren (»Din Smag[s]løshed fortryller« (64)), men det kan også læses som en idealisering af hans type (»Din Smagløshed fortryller, / – du spragledede Barbargud«). Den sidste læsning, der tager fuldt hensyn til det æstetiske aspekt, men samtidig afdækker et psykologisk eller socialt aspekt, gør det vanskeligt at acceptere Tom Kristensens udtalelser om denne æsteticismes funktion som kapitalismens letsindige tvillingebror.« Til

- denne opfattelse slutter Egebak sig (*op.cit.*, s. 105). Jeg anser den for forkert. Den idealisering, der evt. kan siges at være, er på det æstetisk-humoristiske plan og har intet socialt aspekt. Sandheden er jo, at T.K.s holdning over for personen rummer en god del nedladdenhed.
25. Som vi har set, kommer dette motiv igen i *Hærværk*.
  26. Se om dette digt Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 44 f.
  27. Om døgn-cyklus'en findes udmærkede bemærkninger hos Poul Bager, *loc.cit.*, s. 108 f.
  28. At solen giver livsglæde og ro, er på ingen måde almindeligt hos T.K. – men det er ikke desto mindre et motiv, der er fælles for en række af digtene i denne gruppe: *Som en Clown* – , *En Purpurprik*, *De røde Flag*, *En Vise om mikroskopiske Drankere*, *Humør*.
  29. Om dette digts tilblivelse findes interessante oplysninger i Oluf Friis' artikel »Stud. mag. Kristensen og hans digterværksted«, *Lyrikeren Tom Kristensen*, s. 29 f.
  30. Egebak, *op.cit.*, s. 55, jfr. også Torben Brostrøm, *Labyrint og Arabesk* (1966), s. 171 ff. Om *Chrysantemum* se desuden Friis, *loc.cit.*, s. 30 f., Hans Jørn Christensen, *loc.cit.*, s. 415 ff., Henning V. Jensen, *loc.cit.*, s. 24 ff.
  31. Ordet »Arabesk« har samme valør i *Løse Rytmer*, hvor det hedder, at »vi diskuterede og svælgede Tobak / med Røgens Arabesker i Rytmer til vor Snak« (str. 1, jfr. str. 4).
  32. Langt den fineste klanglige virkning er dog opnået i det alvorlige kærlighedsdigt *Parken*, på én gang så enkelt og så raffineret. De sidste fire linjer af str. 1 gengiver lydligt og rytmisk mænds og pigers gang: »Piger går på spidse Sko, Mandfolk går på store Poter, to og to.« Det er digterens kunst, at han i de tilsvarende linjer af str. 2 og 3 får den samme rytme til at udtrykke kærlighedens og livets uvished. (I str. 4 er effekten i nogen grad formindsket.)
  33. Tredje del har – bortset fra *Chrysantemum* – i mindre grad end første og anden fristet fortolkerne. Ud over det allerede nævnte er der nogle analyser hos Anne Marie Bjerg. Mod et par af dem må der dog gøres indsigelse. Om *Som en Clown* – skriver hun: »Digtet ligner ligesom ikke nogen af de andre i samlingen, fordi dets virkemidler er mindre kraftige og iøjnefaldende. Der er kun få spor af den »myldrende« stil og de grelle farver, egl. kun i III« (*op.cit.*, s. 54). Det er misvisende, for det samme kan siges om andre af digtene. Hendes fortolkning af *En Purpurprik* (*ib.*, s. 54 f.) som en slags antydet opgør med den artistiske livsholdning er meget tvivlsom.
  34. Se om dette digt endvidere vort Appendix.



35. *Skumring* kan også naturligt sammenstilles med en af Baumanns replikker: »»Det er bundløst, det Månelys. Jeg forstår, hvorfor Rococcoen sværmede for det. De levede jo uden Bund, de Rococomennesker. Det var vel derfor, der var så mange Snørkler i deres Stil. Hvorfor ikke slå Tiden ihjel med at gøre LigeGYldighederne indviklede? En Menuet? Er den ikke at betragte som en Art Drillexi mod den overvættes Følsomhed, som de følte var lige så uforståelig som Rummets Uendelighed? Har, harr!« (Livets Arabesk, s. 158). Her er, som i digtet, rokokobegrebet, månelysset og følelsen af tilværelsens uforståelighed.
36. Om dette digt se Egebak, *op.cit.*, s. 56 f. Han skriver bl.a. (s. 57): »Her accepteres betingelserne for formens mulighed – den uskabte form, det »noget«, der aldrig kan gribes i formen, fordi det er dens polære modsætning – og de accepteres, fordi der kan skabes på disse betingelser, selvom skabelsesprocessen er en evig gentagelse, en stadig »atterkomst«, en evig jagen efter det usagte, som alligevel er til stede i det sagte, indskrevet som en tavshed bag – eller i – digtets ord.« Denne tolkning i optimistisk retning er efter min mening uforenelig med digtets tekst. – Egebak henviser i øvrigt til et interessant parallelsted i *En Anden*, s. 102: »Telefonrådene fyldte vore Nætter med en lang, ubestemmelig Summen. Hver Gang jeg senere har prøvet på at forstå Rummet og Uendeligheden, er denne Lyd gledet ind i Billedet« (samme henvisning hos Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 59).
37. Om dette digt jfr. Egebak, *op.cit.*, s. 57: »Det er den samme følelse af uendelighed og den samme forståelse af denne uendelighed, og af den evige gentagelse i Nietzsche'sk forstand, som al skabens urgrund, der kommer til udtryk i digtet: »Til min Ven Helge Bangsted«. Det er umuligt at se, at den »evige gentagelse« spiller ind i digtet. – Det er ikke uden interesse at fastslå, at *Til min Ven Helge Bangsted* efter alt at dømme skildrer samme lokalitet som det skitserede kap. XI af *Aage Veeg*. Det er Valby med »den store spændte bro over Vigerslev Allé«, som Frithiof Brandt kalder den i sine kommentarer til *Aage Veeg* (jfr. digtets str. 6: »Broen / stod med sit Stål som en Regnbue spændt«). Det fremgår af digtet, at vi også her befinder os på grænsen mellem by og land. *Aage Veeg*, kap. XI taler om »en smuk asfalteret cyclesti«, digtet om »Cyklernes grå, asfalterede Gange« (str. 5). *Aage Veeg* slutter med sætningen: »Han opsendte ikke klager over storbyens gråt i gråt, men følte sig som naturlyriker«, digtet har udtrykket »Gråt sang i gråt«. Det er meget tænkeligt, at *Til min Ven Helge Bangsted* kan tages som et udtryk for det, T.K. i 1914 forstod ved »naturlyrik« (jfr. vor behandling af *Aage Veegs* slutning).

38. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 95.
39. Det lader sig ikke afgøre, om T.K. havde fundet på denne titel før eller efter, at udgivelsen af Johs. Jørgensens selvbiografi var påbegyndt (i 1916).
40. Str. 1 er som i *Fribytterdrømme*, men efter den findes flg. overstregede strofe: »Jeg er ej fed og glad i Dag / som Østersen og Goplen. / Min Tanke er et lystigt Svirp / i Verdens- [rettet fra »hele«] Sæbeboblen; / og Folk de tænker: Driveri, / ja dertil har nu han Tid, / fordi han er en Dillerist, / en Purpurprik af Vanvid.« Det vil næppe blive bestridt, at denne strofe er flad og udvendig i sammenligning med den første.
41. Dette digt har haft en form, der er væsentlig forskellig fra den definitive, idet der mellem str. 1 og str. 2 findes yderligere to (overstregede) strofer:

De gamle Bøger med læderbrun Ryg  
er godt for en Elsker af Faget.  
Man bliver hurtigt tred've År  
og bliver som ung bedaget.  
Den gyldne Port må smækkes op,  
og man må ud på Rov [»Rov« rettet fra »Rov.«]  
og leve af at save Træ  
og af tilfældigt Sjov.

En gammel Pige med lædersejg Ryg  
er god for en Elsker af Faget.  
Så får man Stol og eget Bord  
og Ly under Teglstenstaget.  
Den gyldne Port står kun på Klem,  
og man kan skele ind,  
og så platonisk fede sig  
med Gigt og Mavebind.

(Ud for str. 2, 1. 7 f. er skrevet: »jeg feder mig platonisk / med Gigt og Mavebind«.)

De to strofer ville have givet digtet et andet præg, idet der med dem bliver tale om en modsætning mellem en borgerlig-pedantisk tilværelse og det frie liv på Stillehavet – mens *Fribytterdrømmes* tekst nærmest giver kontrasten mellem natur og moderne storby-civilisation. Desuden ville det negative i digtet være blevet dominerende, og det ville ikke have passet godt ind i den indledende rejse-cyklus.

42. Meddelt af T.K. selv iflg. Tom Børgesen og Flemming Bolding Christensen, »En tematisk gennemgang af Tom Kristensens ungdomsdigtning til og med »Påfuglefjeren« (opgave på Odense Universitet, maj 1973), s. 2, 5.
43. Det kan bemærkes, at *Ring* har ordet »Fribytterklangen«, det eneste sted uden for indledningsdigtet, hvor der tales om at være »Fribytter«.
44. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 81: »1914«; *Oplevelser med Lyrik*, s. 140: »fra 1914 eller 1915, hvis jeg da ikke husker fejl«; i *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 155, siges det at være fra omtrent samme tid som *Landsknægtvise*, der her hævdes at være fra 1913, hvilket dog nok er forkert (se senere om dette digts datering).
45. Iflg. T.K.s egen oplysning i Bergstrøm-Nielsen, *op.cit.*, s. 85, er det nemlig skrevet, mens han var lærer på Købmandsskolen, og det var 1919–21.
46. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 95.
47. *Ib.*
48. Iflg. Friis, *loc.cit.*, s. 30, tidligst 1918 (urigtigt).
49. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 209.
50. Iflg. Friis' radio-interview med T.K. vist fra 1911; i Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 14 siger T.K.: »jeg har skrevet vers lige fra min ungdom, lige fra 1911, tror jeg, et af mine første digte, det er »Landsknægtvise««. Iflg. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 155 er digtet fra 1913. Af *Aabenhjertige Fortielser*, s. 69 f. synes det dog at fremgå klart, at digtet er skrevet i T.K.s studietid, men før afslutningen af *Aage Veeg*. Det skulle give en afgrænsning til tiden fra september 1911 til december 1912.
51. Iflg. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 95 forelå digtet i 1915. EP's oplysning om rekonstruktionen kan bekræftes. Udkastene fra 1915 er bevaret i et kollegiehæfte og facsimilerede hos Friis, ved *loc.cit.*, s. 32. De rummer bl.a. denne passage: »»Slå Gloser op i fire År.« / har gjort mig blid og klog«, hvilket også regnet fra T.K.s studentereksamen giver 1915. Om omarbejdelsen se *ib.*, s. 29 f.
52. En del af disse oplevelser er T.K.s besøg i Vordingborg 1.8.1914 (se interview i *Pol.*, 28.5.1961).
53. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 86: 1915; *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 209: »omkring 1917« (T.K.s egen – fejlagtige – oplysning).
54. Iflg. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 95, senest 1915 (urigtigt).
55. *Mellem Krigene*, s. 17.
56. *Oplevelser med Lyrik*, s. 132; Friis, *loc.cit.*, s. 28. – Det er ganske interessant, at noget af det solnedgangsbillede, der findes på det først

citerede sted, er gået over i et senere digt. Det hedder i det tidlige digt:  
 »Solen som Sone blev ofret, / som Sone for Nattens Udaad (. . .) Ofret  
 blev stødt i Slugten« – og i *Itokih!*, str. 11: »den døende Sol stødes ned i  
 en Slugt«.

57. *Mellem Krigene*, s. 17.
58. Dette ord tilføjet over linjen.
59. »vi,« er tilføjet.
60. Rettet fra »umuligt«.
61. Chr. Rimestad, *Digtene i Forhør. Interviews og Breve* (1906), s. 106.  
 Hvad Hjortø her siger, er følgende: »Men friske Folk vil komme fra alle  
 Landets Egne, hele Danmark vil litterært komme med. København vil  
 maaske længst lade vente paa sig. Det er en mærkelig Kendsgerning, at  
 København endnu ikke har faaet sin Roman og saaledes maa staa  
 tilbage for Himmerland og Vesterhavet og mange andre Egne. Ligger  
 det i at dens Skildrere mangler Naturanlægget, eller de gribes af Aktu-  
 aliteten og skaber Bøger, der kun lever en Døgnflues Liv.« Det er  
 uklart, om Hjortø med ordet »Naturanlægget« mener natursans.
62. Rettet fra »Byens«.
63. Rettet fra »en«.
64. Kolon rettet fra komma.
65. »psychologi« rettet fra »sjæleliv«.
66. Efter »mener« er et komma strøget.
67. Kolon rettet fra komma.
68. Otto Rung, *Sidste Kamp* (1904), s. 11 f.
69. »græde over en lille pige« rettet fra »le ad en uformelig tyk bager-  
 dreng«.
70. T.K. er her først begyndt på et ord, hvis første bogstav var »d«.
71. Dette ord tilføjet over linjen.
72. Efter dette ord er det første bogstav af et nyt ord streget ud.
73. »Mannahatta« rettet fra »Manhatta«.
74. Fra begyndelsen af Whitmans digt *Starting from Paumanok*. Whitman  
 har »in Mannahatta«, ikke »of«.
75. Et af de vigtigste motiver i foredraget genfindes i et andet samtidigt  
 dokument, et brev (tilhørende professor David Favrholt) til Frithiof  
 Brandt af 14.7.1915. Det er forkastelsen af den traditionelle naturlyrik,  
 der skal erstattes af en beskæftigelse med mere moderne fænomener:  
 »du havde måske godt af at høre om de moderne Chr. Winterske  
 Landskaber. Der findes nogle Professionister og Håndværkere, som  
 kaldes Digtene, og disse åndelige Hermaphroditer plejer for Betaling at  
 kunne lire skønne Viser af om Møjtræer, bugnende Kornmarker og



anden »Spark i Løgsovs«; men de glemmer altid det væsentlige. F.Eks. findes der i det Hus, hvor Brøcker boer, en Cykleforretning, der kun sælger Wanderer, elegante Cykler og mere bredskuldrede Motorcykler, den Forretning savner intet undtagen tre Sonetter! Eller på Vejen fra Køge til Rønnede, hvor man på Masser af Husgavle træffer Reklamer for Continental Pneumatik, med et Cyklehjul, der enten ruller hen ad en Vej som et Tøndebånd, eller svæver mod en Baggrund skarpt delt i gult og blå, og det morsomme er, at denne Reklame gentager sig i det uendelige [det første »e« i dette ord rettet fra »æ«], bankes ind i Hjer-  
nen ligesom et Revurefrain. Dér et nydeligt Bakkedrag med en for Cyklister velsignelsesrig Ned-ad-bakke dér en Klump Træer og violette Agre, dér – bum! – Continental Pneumatik, og sådan videre.

En anden god Reklame er »Korsør Vegetabil«. Skrig det tre Gange ud ad en Glasdør og du får straks Lyst til at smage det.«

Det kan forøvrigt tilføjes, at brevets indledning indirekte betegner lysten til at skrive traditionel naturlyrik som en fristelse, han er kommet ud over: »Sydsjælland er ret en [rettet fra »et«] herlig Landsdel. Jeg er snart så ræbende fuld af Naturfølelse, men konstaterer med en vis indre Glæde, at hele mit Åndsliv er vegetativt og ikke andet. Det kribler ikke i mine Fingre efter at skrive Stemningslyrik, fordi jeg traver over udstrakte Enge med Udsigt til Knudshoved.«

I dette ligger der naturligvis også en reaktion mod naturlyriker-epigonerne. Det stemmer godt med brevets tone, at T.K., som man ved fra anden side, betegnede disse digtere som »grønskidere« (*Aabenhjertige Fortielser*, s. 88, jfr. Friis, *loc.cit.*, s. 26).

76. *Mellem Krigene*, s. 18.

77. Bemærkningen om at forstå omgivelserne i skjorteærmer kan jævnføres med *Det blomstrende Slagsmål*, hvor billardspillerne omtales som »Guder i Skjorteærmer og Vest«.

78. Det er også en af grundene til, at jeg finder Oluf Friis' analyse af *Filologisk Kærlighed* delvis misvisende. Han omtaler udkastet til det og skriver derefter bl.a.: »Digtet slap kun ind i *Fribytterdrømme* ved at blive fuldstændig gennemarbejdet. (. . .) Udkastets første tre strofer kunne næsten uden rettelser overgå i den færdige form, men fjerde strofe blev med rette kasseret, og dermed fremkaldtes en ny skabelsesproces, hvoraf fremgik en række ypperlige strofer, der viser, at Tom nu arbejder ud fra et helt nyt farvesyn: »Ja, alle Nattens Piger / med Skørters brede Flag«, »Solens gule Klud«, og med et bevidst sagligt, ikke-stemningsfuldt sprog: »Hjærtets Mekanik«, »Trofasthed / hos hende var porøs« og strofen, der bekender sig til »Facta«. Nu begynder

han også at eksperimentere med fortættede ordsammensætninger som: »Natskygge-Erotik«. Vi ser for vore øjne ekspressionismen bryde igennem i Tom Kristensens ungdomsdigtning« (*loc.cit.*, s. 30).

Friis har ret i, at omarbejdelsen er en forbedring. Men det er jo netop bemærkelsesværdigt, at digtet stort set *ikke* er ekspressionistisk – selv om det er skrevet på et tidspunkt, hvor T.K. i andre digte havde vist, at han beherskede den ekspressionistiske stil. Der kan således ikke være tale om, at der er opstået et nyt farvesyn hos T.K. mellem udkastets og den trykte udgaves tilblivelse. Når digtet ikke er ekspressionistisk, er det, fordi det ikke ville passe til dets nøgterne, lidt puritanske tanke. Det er rigtigt, at der er et bevidst sagligt sprog, men dette sprog er jo netop en modsætning til den ekspressionistiske stil. For mig at se er »Solens gule Klud« det eneste udtryk i *Filologisk Kærlighed*, der kan opfattes som ekspressionistisk.

Friis mener (*ib.*, s. 29), at udkastet er skrevet under T.K.s eksamensrepetition, hvilket vil sige i 1918 eller 1919. Dette er, som vi har set, ikke rigtigt. Men *hvis* det var, ville Friis' opfattelse være endnu mere urimelig.

(Det kan i øvrigt bemærkes, at det af Friis citerede udtryk »Skørters brede Flag« har en parallel i *Opfordring i En Kavalier i Spanien*, hvor pigens »sorte Skørter vajede / som et Sørøverflag«.)

79. Friis, *loc.cit.*, s. 28. Jfr. vor redegørelse for notesbogen med *De fyrretyve Digte*.
80. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 113. Jfr. brev fra Brandt til T.K., 6.3.1920 (EP), af hvilket det fremgår, at T.K. i sit foregående brev har nævnt planen om de tre bøger.
81. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 105.
82. *Ib.*, s. 107 f.
83. *Ib.*, s. 107, 100.
84. *Ib.*, s. 105.
85. *Ib.*, s. 104.
86. *Pol.*, 4.8.1963. Det findes, afskrevet på maskine (formentlig af Brandt, se note 89), i samme papomslag som kollegiehæftet med *Aage Veeg*. Gengivelsen her bygger på denne afskrift. – Linjetallene er mine.
87. »al« er af afskriveren rettet fra »at«.
88. »f« i dette ord er af afskriveren rettet fra »g«.
89. Den næste linje følger lige efter denne, men der står i margenen, med Frithiof Brandts håndskrift: »En linie skal staa aaben.« Dette har vi fulgt.
90. »dr« i dette ord er af afskriveren rettet fra »dd«.

91. *Dansk biografisk Leksikon*, XIII (1938), 339.
92. Cai M. Woel, *Dansk Literaturhistorie* (1956), s. 410.
93. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 53.
94. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 148.
95. *Oplevelser med Lyrik*, s. 9.
96. *Ib.*, s. 39; »Rudyard Kipling og Danmark«, *Pol.*, 30.12.1935.
97. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 12.
98. Egebak, *op.cit.*, passim, især s. 20, 145.
99. *Til Dags Dato*, s. 205 ff., 210 ff., især s. 206, 212.
100. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 76.
101. *Ib.*, s. 105, jfr. s. 80.
102. Se denne afhandlings III. del, note 100.
103. I en artikel om Frederik Schybergs Whitman-oversættelser skriver T.K.: »Og derfor er der i alle ikke-engelsk-talende lande sket det ejendommelige, hvad Frederik Schyberg selv har æren af at have konstateret [Frederik Schyberg, *Walt Whitman* (1933), s. 300, 325], at det er Whitman-oversættelserne og ikke Whitman-originalerne, der har øvet deres indflydelse, saa at man med sindsro tør hævde, at de af tyvernes danske digtere, som er paavirket af Whitman, er blevet det af Johannes V. Jensens oversættelser«, etc. (*Pol.*, 18.3.1950, optrykt *Til Dags Dato*, s. 302). Som det fremgår af *Aabenhjertige Fortielser*, s. 69, havde Johs. V. Jensens oversættelser imidlertid allerede på Aage Veegs tid fået T.K. til at læse *Leaves of Grass* og *Democratic Vistas* på originalsproget (jfr. Friis, *loc.cit.*, s. 26). Nu er sagen imidlertid, at Johs. V. Jensens Whitman-oversættelser indskrænker sig til de få digte og fragmenter, der er gengivet i *Hjulet* og i *Digte* (1906). Men som vi skal se, kan der i *Fribytterdrømme* netop konstateres påvirkninger fra disse tekster. T.K. kan også, da han skrev manifestet i 1914, have været påvirket af den introduktion til Whitman, som Johs. V. Jensen i *Hjulet* giver i en af Lees replikker: »Det er de Ting vi før ansaa for kedelige og profane, der nu synger, det er Nutidens kolde Prosa, der er blevet til Musik. (. . .) Et Lokomotiv har sin egen Rytme, en Gade i Chicago svinger i et andet Tempo end Græsgangene i Arkadien. Men Solen skinner jo ogsaa paa os, og bliver vi først tilstrækkeligt varme, saa tager vi det der er for Poesi og prøver at gøre os til ét med det Sving, der er deri. Det er det, der er Whitmans Bedrift« (*Hjulet* (1905), s. 39 f.).

Schyberg gør i øvrigt nogle interessante og utvivlsomt rigtige bemærkninger om Johs. V. Jensens betydning som formidler af Whitman: »først Johs. V. Jensens Introduktion i »Hjulet« 1905 blev et digterisk Gennembrud for Whitman paa dansk Grund – og hans Stil prægede

- afgørende selve den Bog, hvori han blev præsenteret. Med Johs. V. Jensens kapitale Betydning for hele Lyrikergenerationen omkring Verdenskrigen var ogsaa Whitmans Betydning afgjort. Hans Indflydelse mærkes hos *Thøger Larsen*, *Otto Gelsted*, *Bønnelycke* (mest afgørende i »Asfaltens Sange«, 1918), *Tom Kristensen*, *Fredrik Nygaard* (»Euro-paskitser«, 1919) og *Aage Berntsen* (Glædernes Sang i »Coldevins Bog«, 1927), dog i de fleste Tilfælde saaledes, at det mere er Jensens Gengivelse af Whitman med de specielle Jensen'ske Udtryk, end det er Whitman selv, man genkender i disse Lyrikeres Varianter« (*op.cit.*, s. 325).
104. Det er Schybergs interessante betragtninger over ligheden mellem Whitman og Nietzsche (Schyberg, *op.cit.*, s. 296 ff.), der har fået mig til at forstå, at det var det samme, der tiltrak T.K. ved dem begge.
  105. Poul Bager, *loc.cit.*, s. 107.
  106. Peder Hesselaa, *Vor Tids Digtere* (1926), s. 25.
  107. *Mellem Krigene*, s. 13. – Knut Hamsun, *En Vandrers spiller med Sordin*, 6. udg. (*Samlede Verker*, VIII (1921)), s. 106.
  108. Walt Whitman, *Digte*. I Udvalg og med Indledning af Johannes V. Jensen og Otto Gelsted (1919).
  109. Ernst Frandsen, *Aargangen, der maatte snuble i Starten* (1943), s. 126. Frandsen siger ikke, hvad han tænker på, men det må være denne linje af 3. akt af *En Sjæl efter Døden*: »Som en stakaandet, haard Anapæst« (*Poetiske Skrifter* udgivne af Carl S. Petersen, III (1932), 56).
  110. Sven Lange, *Meninger om Literatur* (1929), s. 143.
  111. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 12.
  112. Frandsen, *op.cit.*, s. 126. – Det kan tilføjes, at T.K. her er nærmere ved oversættelsen end ved originalen, som har »Starting from fish-shape Paumanok«. Det er det samme digt, *Starting from Paumanok*, som T.K. citerede i manifestet fra 1914.
  113. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 207.
  114. Axel Garde, *Dansk Aand. Et Omrids til de sidste Aars Literaturhistorie* (1908), s. 162. – Denne bog, der gør rede for betydningen af 1890'ernes og århundredskiftets danske litteratur, har ikke blot generelt kunnet interessere T.K., men flere detaljer i den stemmer overens med enkeltheder i hans eget værk. Garde skriver om den moderne danske udenrigshandel: »Der er næppe længere nogen Havn af Betydning, med hvilken vi ikke staar i Forbindelse. Blot Navnene er som en Opsang: Port Said, Singapore, Bangkok, Shanghai, Kobe, St. Thomas, Habana, Tampico, Vera Cruz og alle Pladserne i Sydamerika og Australien« (*ib.*, s. 16). Denne navne-opremsning begynder ligesom



den i *Ring*en med Port Said (af andre navne er kun Singapore og Shanghai fælles). Jfr. *ib.*, s. 156: »Hans [Johs. V. Jensen] Udbrud i »Intermezzo«: Kapstaden, Singapore, Yokohama, New Orleans, er ikke blot et Vers, det er en Rejseplan«, etc. – *Ib.*, s. 93 f. taler Garde om sansen for storbyen som en ny natursans (f.eks. hos Johs. V. Jensen) – svarende til en af hovedideerne i T.K.s manifest fra 1914.

115. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 207. Anne Marie Bjerg har undersøgt lånene fra Jack Londons bog og skriver derefter: »beretningerne om de blodige handlinger er udsprunget af digterens egen fantasi og afspejler hans trang til at konfronteres med det stærkeste i livet og til handling« (*op.cit.*, s. 20). Det er rigtigt, at de drastiske begivenheder i forbindelse med »Manden, som ejede Øksen Am-tám« (str. 7) og »Manden, som ejede Spyddet Nau-náu« (str. 8) er frit opfundne. Men det burde have været nævnt, at modsætningen mellem liv og død – ofte en brat og voldsom død – forekommer mange steder i Londons bog. Se Jack London, *Paa Langfart med Snarken*. Autoriseret Oversættelse for Norge og Danmark af mag.art. Aslaug Mikkelsen og Ejnar Mikkelsen (1916), s. 136, 142, 162, 218, 232, 246. Der er særlig grund til at fremhæve en passage på s. 142, der bringer festen og døden så nær sammen – ligesom *Itokih!*: »Da Festmaaltidet var forbi, saa vi Maanen staa op over Typee. Luften var balsamisk, svagt krydret af Blomsterduft. Der var Trylleri udbredt over den Aften, en Stilhed som i Graven, og Løvet bevægedes end ikke af den letteste Brise. Saa skønt var det, at vi knap turde trække Vejret. I det fjerne kunde vi høre Brændingens Bulder mod Strandbredden. Der var ingen Senge, og vi sov, hvor vi syntes, at Gulvet var blødest. I Nærheden af os laa en Kvinde, som stønnede og klagede i Søvn, og til alle Sider laa de døende Øboer og hostede hele Natten igennem.«

Det er muligt, at også det foregående digt, *Golden Gate*, er inspireret af Jack Londons bog. Det positive ved *Golden Gate* er her netop, at det er porten til Stillehavet (som i modsætning til Amerika har digtets sympati). Digtet slutter: »Den gyldne Port, hvor Glæderne / sit rette Tilhold fik. / Den gyldne Port, som åbner mod / det store Pacific.« Tilsvarende begynder den Stillehavs-rejse, som *The Cruise of the Snark* skildrer, ved *Golden Gate*.

116. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 208. Se hertil Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 22.
117. Hans Ahlmann, *op.cit.*, s. 148.
118. Ernst Frandsen, *op.cit.*, s. 123. Om den eventuelle Homer-påvirkning se Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 28.

119. Ernst Frandsen, *op.cit.*, s. 125 f.
120. Originalen har ikke ordet »intonere«. Det hedder her: »Solitary, singing in the West, I strike up for a New World«.
121. Egebak, *op.cit.*, s. 19 f.
122. Sven Lange, *op.cit.*, s. 144.
123. Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 33.
124. Ernst Frandsen, *op.cit.*, s. 126. Frandsens – i sig selv mulige – formodning styrkes af, at T.K. selv nævner Aarestrup blandt de digtere, han i *Fribytterdrømme* er påvirket af.
125. Emil Frederiksen, *Modern dansk litteratur* (Stockholm 1931), s. 154.
126. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 14.
127. *Oplevelser med Lyrik*, s. 142.
128. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 10.
129. *Mellem Krigene*, s. 11; *Til Dags Dato*, s. 95 f.; *Aabenhjertige Fortielser*, s. 98.
130. *Elegi ved min Søsters Grav* må utvivlsomt opfattes som en banaliseret udgave af *Paa kirkegaarden*, digtet om Emerenze Christence.
131. *Styrmand Anderssons Hjemkomst*, der er direkte afhængigt af Kai Friis Møllers oversættelse af *Mandalay*, først trykt i Rudyard Kipling, *Soldatersange og andre Digte* (1914). Rytmen røber det hele, og til overflod tales der om »Palmesuset« og »Flyvefiskens Skæl«.
132. *Mellem Krigene*, s. 14.
133. *Ild og Ungdom. Digte*, s. 48. Bemærk den spondæiske rytme i rimet, der kendes fra nogle af digtene i *Fribytterdrømme*.
134. *Ib.*, s. 59: »den Kubisme i din Bods Amfiteater«.
135. *Asfaltens Sange. Prosafragmenter*, s. 31, 109 ff.
136. Det kan bemærkes, at Atlantis nævnes *ib.*, s. 113.
137. *Ib.*, s. 132.
138. *Ib.*, s. 162.
139. Et interessant udtryk for dobbeltheden hos Bønnelycke giver prosadigtet *Asfalten* (*ib.*, s. 53 f.), hvori han opfatter sig som barn dels af asfalten, byen, alt det hårde og smertende – og dels af det menneskelige, milde, lindrende, naturen, en ung piges smil, etc.
140. Således i digtet om *Kylle*, der »dufter sødt af Helved«, »ejer tusind Elskere« og er »Nattens Dronning« (*Opbrud*, s. 34).
141. Om digtet *Mirakler* se Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 64 ff., Poul Bager, *loc.cit.*, s. 111 f.
142. Om *Nyhavns-Odyssé* se Aage Kabell, »Tom Kristensens Nyhavns-Odyssé«, *Gads danske Magasin*, 46. Aarg. (1952), s. 489 ff. – Digtet står ikke blot i stof, men også i idé nær ved den kort efter

skrevne *En Anden*. I begge tilfælde har drengens udvikling karakter af en desillusionering. Når det f.eks. i digtet siges, at »Nausikaa var en Gadetøs«, svarer det til, at den tilbedte Klara i romanen viser sig at være prostitueret.

143. T.K. har selv oplyst, at digtet »skyldes et indfald af Fredrik Nygaard. Han havde skrevet et digt, Scaevola tror jeg det hed, og det handlede om en københavnerbisse, tror jeg; men vi snakkede en del om at give københavnermotiver klassisk struktur« (Kabell, *loc.cit.*, s. 502 f.). Nygaards digt, der hedder *Mucius Scævola* og findes i samlingen *Flag og Vimpler* (1920), handler ikke om en bisse, men om en ulykkeligt forelsket bagerlærling. Den antikke henvisning virker her påklistret, i modsætning til det langt bedre komponerede *Nyhavns-Odyssé*.
144. I *Livets Arabesk*, der var skrevet før T.K.s første ægteskab, bruges om fru Baumann udtrykket »den fremmede Kvinde, han havde været gift med« (s. 110). I *Til Ruth* omtales hans første kone som den »fremmede Pige«. Men det er kun et af de områder, hvor debutromanen havde foregrebet det, der skulle blive T.K.s egen virkelighed (jfr. også hans bemærkninger i *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 252).
145. Fortolkningen stemmer godt med, hvad der vides om Ruth Langes heftige temperament (se note 281 til denne afhandlings II. del).
146. *Livets Arabesk*, s. 182 f.
147. *Hærværk*, s. 184, 283, 346.
148. Om *Drengen med Æblet* se Poul Bager, *loc.cit.*, s. 110 f., og især Erik Hansen, »Tom Kristensens »Drengen med Æblet««, *Meddelelser fra Dansklærerforeningen*, 1970, 3, s. 224 ff.
149. Jfr. to artikler i *Pol.*, 23. og 25.5.1923, hvori T.K. går ind for afskaffelse af præste-talerne ved begravelser.
150. Det er netop denne blasfemiske tanke, Jastrau lufter i sin – undertrykte – anmeldelse af H. C. Stefanis bog (*Hærværk*, s. 41). I øvrigt tyder karakteristikken af Jesus som en magdalenevenlig og spraglet tænker på, at digteren så småt identificerer sig med ham – som senere i *En Anden* og i *Hærværk*.
151. Se nærmere hos Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 59. Hun mangler den oplysning, at *Vintersol* stod i *Pol.*, 21.2.1921.
152. Iflg. Tom Børgesen og F. B. Christensen, *op.cit.*, s. 62 (T.K.s meddelelse) skulle *Mirakler* være det sidst skrevne digt. Som vi skal se, er *Til Ruth* imidlertid senere. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 140 oplyser, at *Mirakler* er skrevet i Middelhavet, på udrejsen til Kina. Da »Tongking« iflg. T.K.s og Søren Hallars dagbøger sejlede fra Hamborg 14. jan. og var i Port Said 29. jan., kan digtet dateres til anden halvdel af januar

1922.

153. I renskriften af samlingen *Mirakler* (Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 1. A) findes over *Til Ruth* den overstregede datering »d. 15 April 1922«. Det vil sige, at digtet er skrevet i Kina.
154. Datoerne er følgende: *Gravøl*, *Julenat* og *Sancta Katarina fra Alexandria* 1920, *Lirekassen* maj 1920, *Cunard-Hjørnet* 15.6.1920, *Brombær* 14.9.1920, *Nyhavns-Odyssé* 25.9.1920, *Utro Fruers Restaurant* 1.10.1920, *Drengen med Æblet* 21.10.1920, *Vintersol* 9.2.1921, *Tigersommerfugl* 8.5.1921, *Min Sang* 17.9.1921. – Kun to af digtene har i EP-formen væsentlige afvigelser fra teksten i *Mirakler*. I *Utro Fruers Restaurant* har T.K. ved at udelade nogle ikke alt for fremragende strofer opnået større koncentration i den endelige form (en af disse strofer er endnu med i førstetrykket, *Exlex*, 2. årg., nr. 45, 6.11.1920). I *Drengen med Æblet* er der ligeledes sket en stramning, idet en overflødig strofe er udeladt efter str. 4; desuden har denne str. 4 i *Mirakler* fået en på en gang mere koncentreret og mere fantasifuld form.
155. *Exlex*, 2. årg., nr. 34, 21.8.1920.
156. *Ib.*, nr. 35, 28.8.1920.
157. *Ib.*, nr. 40, 2.10.1920.
158. *Ib.*, nr. 42, 16.10.1920.
159. *Nye Tanker*, nr. 10, Ultimo November, 1920.
160. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 140.
161. Finn Stein Larsen, *loc.cit.*, s. 94 f.
162. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 12.
163. En nærmere, utvivlsomt rigtig, redegørelse for forholdet mellem de to digte findes hos Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 62 f.
164. Bjerring Hansen, *op.cit.*, s. 56.
165. Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 60.
166. Indledningslinjen »Ved den grønneste af Kongens Damme« minder om Claussens kapriciøse ord-sammenstillinger. – Det betydningsfulde rim »Harper / Karper«, der forekommer i to strofer i *Min Sang*, genfindes i Claussens *Grave* (i *Djævlerier*, 1904, s. 179); da der desuden i begge digte i forbindelse hermed er tale om en person, der foretager sig noget så unyttigt som at skabe kunst (symboliseret af spil på et musikinstrument), synes der ikke at være tvivl om påvirkningen. Det omtalte rim forekommer i Claussens digt i denne sammenhæng: »Og som der er ingen Retfærdighed til / af højere Art end i Handel og Spil, / hvor det gælder, at 2 plus 2 er 4, / det er Daarskab at spille paa Lire, / og »kom os ej nær med disse Harper, / her slaas vi som de røveriske Karper«.
167. Se T.K.s dagbog, 7.3.1922, Søren Hallars dagbog, 7.3. og 1.6.1922.



168. *Vindrosen*, s. 56, *Hvad var mit Ærinde?*, s. 16 f.
169. Det kan tilføjes, at *Li Tai Pé's Død* og *Den dobbelte Fjende* i modsætning til de andre digte ikke har titlen placeret over teksten, men på et særligt blad.
170. En del af denne beskrivelse har stor lighed med billedet af fru Kryger. I kejserindens øjne er der »Blink, som kun Indsøer får, / når Sølvskæl af Månen er dryppet på Bølger / og skinner så koldt, at en Uhygge følger / og skælver i Skællenes Sølv«. Og om fru Kryger hedder det: »Saa skærende kunde kun en stormfuld Morgen over Havet være, Bølger som isnende Sølv og en graaligt lysende Skymasse, som Solen havde opløst sig i« (*Hærværk*, s. 283).
- Kejserinden* bygger på forskellige indtryk fra T.K.s ophold i Peking, hvilket fremgår af hans dagbog for 11.4.1922. Ved Sommerpaladset giver guiden disse oplysninger: »Kejserinden, a wonderful woman, som Føreren kaldte hende, havde brugt alle Pengene, som skulde bruges til Marinen, til Slottet. Hun havde dræbt tre Kejsere. Der stod opstillet to Billeder af denne hambre Dame, et Ungdoms og et Alderdomsportræt, uha-uha!« – »Søen med Lotus og Ænder« (str. 7) er dagbogens »Søen med Lotusstænglerne og Vildænderne og »Kingfishers««, ved Sommerpaladset. – T.K. har ladet kejserinden være en manchurisk kvinde og beskrevet hende som sådan (str. 1 f.), hvorved han kunne bruge en oplevelse, han samme dag havde haft inde i Peking: »Nyt var det også at se Manchukvinderne med Håropsætningen og den vanvittigt røde Sminke, ikke alene om Kinderne men om Øjnene.« – Jfr. *Øst for Suez*, s. 106 ff.
171. *Hvad var mit Ærinde?*, s. 24.
172. Jfr. også den helt fordringsløse, men ganske kvikt fortalte historie, *Kwong Wap Tai*, i *Arbejderens Almanak*, 1923, der handler om, hvordan T.K. i Hongkong – også *Messingbuddhaen* foregår i Hongkong – bliver snydt ved købet af en kamferkiste. Kamferkisten nævnes også i digtets str. 2. Jfr. T.K.s dagbog, 23.–24.4.1922.
173. *En Anden*, s. 5.
174. *Ib.*, s. 70. At T.K. selv har ønsket at sammenknytte disse to passager, fremgår af, at Valdemar ved begge lejligheder sidder og ser ned på et kinesisk tag, der buer som en tøjsnor.
175. Baggrunden for *Shanghainætter* er T.K.s besøg på Oriental Hotel (dagbogen, 8.3.1922). T.K. har i digtet givet sine indtryk større vægt ved at lade, som om han havde boet på hotellet flere nætter (str. 1), mens han i virkeligheden kun havde været der til en middag.
176. Virkelighedsgrundlaget for *Tiggersken* findes i T.K.s dagbog, 6.3.1922:

»Ud fra store Køkkener med mørke Gryder oste det og kvalmede det, en ganske særegen Stank, som fortrængte den almindelige Duft af Peber og Mennesker, der herskede i Gaderne. (. . .) Vi krogede os ned gennem smalle Gyder, hvor to Mennesker dårligt kunde gå ved Siden af hinanden. På Tagene flød det med Skidt og skårede Urtepotter I Rønder bag Husene flød det med lignende Rariteter. Tiggere forfulgte os med Råbet: Da lu lu, tu li ka. Mississi, Master. Midt på Gaden lå de og flød. En Kvinde, tilsyneladende uden Ben lå og rodede i en Dyrge af Pjalter og Skidt og en nøgen Unge stak Hovedet frem.« Jfr. Hallars dagbog, 6.3.1922. – Citatet fra T.K.s dagbog fortsætter med disse sætninger: »En anden Tigger lå med blåt Ansigt og frådede. Han lå på Siden som om han havde Krampe«, virkelighedsgrundlaget for *Søvnen*. – De fire første linjer af *Tiggersken*: »Jeg må bukke, jeg må bugte / mig igennem Shanghai By / med de åbne Køkners Lugte // fra den osende Menu«, svarer til *En Anden*, s. 145, hvor det ligeledes er kineserbyen i Shanghai, der beskrives: »Der var åbne Butikker, Os fra Køkkener og Stank alle Vegne.«

177. Sandsynligheden af denne fortolkning styrkes af, at nøjagtig det samme på et vist tidspunkt sker mellem Valdemar og May Darling i *En Anden*: »I Nanking skete der det mærkelige, at hun blev ham fortrolig som en Kvinde af hans egen Race, fordi han syntes, at han var styrtet ned i en Helvedesfantasi af gule Ansigter. (. . .) Da de kom hjem til det lille Hotel udenfor Muren, greb Valdemar efter May som det eneste levende i Nærheden. Han troede, at han elskede hende« (s. 117 f.). Som vi tidligere har set, er May Darling sandsynligvis i nogen grad et portræt af Ruth Lange.

178. Stofkilden til *Li Tai Pé's Død* er det lille »Nachwort« til *Li-tai-pe. Nachdichtungen* von Klabund (Leipzig 1915), som giver en kort karakteristik af digteren. Li-tai-pe skildres her som en evigt drukken vandrør på vej gennem den kinesiske verden. Kejseren viser ham gunst og giver ham som tegn på sin højeste nåde en kejserlig pragtklædning, som han slæber gennem rendestenene (jfr. str. 3, 5). I fuldskab lader Li-tai-pe sig undertiden hylde som kejser (jfr. str. 11 ff.). Han dør, da han under en natlig bådfart beruset falder i vandet (jfr. str. 30 f.). Klabund fortæller videre, hvordan Li-tai-pe efter legenden bliver reddet af en delfin og af engle ført ind i udødeligheden. Dette kunne T.K. naturligvis ikke bruge. Til gengæld kan man fastslå, at det meget væsentlige motiv med de uudrugede æg ikke findes hos Klabund og altså er hans egen idé.

Impulserne fra Klabund har T.K. kombineret med en personlig oplevelse: han havde selv sejlet i en båd på den lotusfyldte sø ved Sommer-

paladset (dagbog, 11.4.1922), som Li-tai-pe i digtet.

179. En mere fantasifuld udlægning af dette symbol findes hos Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 77 f. Hun fortolker ægget som personlighedens inderste kerne og vil støtte dette ved inddragelse af *Henrettelsen* (billen med det hvælvede skjold), *Den blinde* (hvor bille rimer på lille, fortolket som ydmyg) og *En Purpurprik* (lille fortolket som ydmyg). Videre jævnfører hun med de steder i *Livets Arabesk* (s. 201, 277) og *En Anden* (s. 22), hvor en person sammenlignes med en våd, blank sten. Hendes konklusion er: »Den ydre lighed mellem h.h.v. ægget, billens hvælvede ryg (skjold), der ser ud som »grønt Metal«, prikken og den våde, blanke sten modsvares, mener jeg, af en indre. Den runde, i sig selv hvilende og om sig selv sluttende form er, mere eller mindre bevidst fra digterens side (og mere eller mindre dybt motiveret) et gennemgående symbol på digtersjælens inderste kærne«. Dette kan lyde besnærende, men er efter vor mening uden realitet. En samlet fortolkning af disse tekststeder giver vi i VI. del, kap. 6.
180. Om arbejdet på *Påfugleffjeren* og netop på *Li Tai Pé's Død* fortæller T.K.: »Det har aldrig været saa let for mig at skrive digte som i den sommer. »Li Tai Pé's død« kradsede jeg ned paa en enkelt eftermiddag« (*Aabenhjertige Fortielser*, s. 142).
181. Den vigtigste tolkning af digtet – ved siden af Anne Marie Bjergs – er Niels Egebaks i hans bog om T.K., s. 42 ff. Jeg kan dog heller ikke være enig med ham. Egebaks konklusion lyder således (s. 47): »Når alt kommer til alt: Li Tai Pé's sange som kejserens yndling og de sange, han synger som »drivert«, »syngende tigger« og »pjaltet geni«, er lige golde, for ingen af dem udtrykker mere end den ene side af den dobbelthed, der er digtningens væsen i følge Tom Kristensens egne præmisser fra 20'erne: på én gang at være en dionysisk dyrkelse af kaos og en apollinsk produktion af orden og form. Dermed bliver de begge gebærde og attitude. Dette synes da at være den dom, »Li Tai Pé's Død« fælder over Tom Kristensens egne »ekspressionistiske« digte i »Fribytterdrømme« og »Mirakler«, og dermed over den »artistiske livsanskuelse«, disse digtsamlinger er manifestationer af. Men samtidig afslører Li Tai Pé's sorg over det usungne digt, i og med det symbol han finder for det, hans udionysiske sentimentalitet og medfølelse. Dette kaster et komisk skær over hans dionysiske gebærde og hans endeligt. Eller rettere: det viser ham som en dårlig og inkonsekvent dionysiker og netop ikke som en reinkarnation af den fribytterdigter, der kunne og turde kæntre »med sjæleblank ro« for at »støbe sig Syner / med lysere farverig Tro«. (. . .) Det er med andre ord ikke fribytterdigteren, Tom

Kristensen hermed får slået ihjel. Det er hans karikatur.»

Dette kan næppe forsvares ud fra digtets tekst. Det synes evident, at *Li Tai Pé's Død* tager parti for den »dionysiske« digtning imod den mere traditionelle poesi. Når der er et menneskeligt problem, Li Tai Pé ikke kan udtrykke digterisk – og derfor heller ikke løse –, skyldes dette ikke nogen mangel ved den ekspressionistiske kunstform. Snarere viser det hans – menneskelige og kunstneriske – storhed, at netop han har øje for dette problem. – Det forekommer mig også helt urimeligt at tale om sentimentalitet og komik i forbindelse med dette digt.

182. Når der midt i beskrivelsen af denne digtning, der ligner den ekspressionistiske, tales om »Loven, at Duftene rømmer / de Lotus, hvor Farverne bor«, kan det virke lidt forvirrende. Hvis denne detalje skal forstås symbolsk, må den betyde, at den ekspressionistiske farvedyrkelse tager duften, d.v.s. sjælen, af tingene. Såfremt det er rigtigt, rummer den tilsyneladende rent positive skildring af digterens nye maner altså en stilfærdig selvmodsigelse. De to linjer stemmer i hvert fald godt med en senere udtalelse af T.K.: »Farverne, de mange farver, giver digtene en vis fladevirkning, opdagede jeg. Er der færre farver i, virker digtet ligesom dybere, man kan se længere ind i det, og derfor hældte jeg rent ud sagt de fleste af farverne over bord« (Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 17).

183. Jfr. den megen tale om pjalter i *Li Tai Pé's Død*.

184. Selv om T.K. her, som vi skal se, har sin egen kunstneriske udvikling i tankerne, er billedet af bjerget, hvis top går op i en sky, tillige inspireret af Sophus Claussens udseende (*Aabenhjertige Fortielser*, s. 145).

Også i kladden til *Hærværk* er et portræt af Claussen udkastet. Under skildringen af Steffensens og Jastraus besøg i Bar des Artistes (svarende til s. 102) findes her denne overstregede passage (der ses bort fra uvæsentlige varianter): »Og henne i en Krog sad en ældre, krølhaaret Digter med en bred og svedig Pande, en Dampmaskine af et Menneske, og mumlede med et lille Satyrsmil hen for sig.« Sådan så Claussen jo ud, og den svedige pande nævnes også i billedet af digteren i *Den dobbelte Fjende* (str. 27). I fortsættelsen siger Jastrau, at man skulle nøjes med at se på digtere som på skyer (jfr. sammenligningen med en sky i *Den dobbelte Fjende*). At Claussen i denne periode kom på Kong Frederiks Bar (»Bar des Artistes«), vides fra anden side (Jacob Paludan, *I høstens månefase. Lidt af en livsregistrering* (1973), s. 108 f.).

Portrættet af Claussen blev strøget, fordi det i grunden var irrelevant; men det bekræfter, at for T.K. var Sophus Claussen mere end nogen



anden indbegrebet af *Digteren*.

185. Med sit heftige og lunefulde temperament minder Hua Ling om May Darling i *En Anden*. Det er vigtigt at mærke sig, at også May på flere måder er dobbelt: hun er barn og kvinde, europæer og kineser. Og også for hende er dobbeltheden og uforståeligheden en styrke. Vi har set, at May Darling nok i nogen grad er et portræt af Ruth Lange. Gælder det samme Hua Ling? Selv om navnet, som vi skal se, har en betydning, kan det godt have mere T.K. at bruge det p.gr.a. dets lighed med navnet Ruth Lange.
186. Som Niels Egebak har gjort opmærksom på, blev kvinden allerede i *Livets Arabesk* (s. 148) sammenlignet med en påfuglefjer. Egebak gør sig forøvrigt ikke klart, at påfuglefjeren ikke har samme symbolske betydning i indledningsdigtet og i *Den dobbelte Fjende*. Hvad hans fortolkning som helhed angår (*Tom Kristensen*, s. 49 ff.), tjener det næppe noget formål at gøre omstændeligt rede for, hvor jeg er enig med ham, og hvor jeg har en anden mening. Foruden hans fortolkning bør nævnes Klaus Rifbjergs (*Lyrikeren Tom Kristensen*, s. 84 ff.).
187. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 107.
188. *Ib.*, s. 131.
189. *Ib.*, s. 142.
190. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 211.
191. Hallars dagbog, 1.6.1922 (om bord på skibet, dagen efter at man havde passeret Gibraltar): »Tom Kristensen viste mig et Digt om De blaa Tiggere ved Nanking.«
192. Tom Børgesen og F. B. Christensen, *op.cit.*, s. 62 (T.K.s meddelelse).
193. Rudyard Kipling, *Soldatersange og andre Digte*, s. 39.
194. I en anmeldelse fra 1928 af en ny udgave af Friis Møllers oversættelse af Kipling-digte skriver T.K., at denne bog »har haft større betydning end mangan original digtsamling, den har sat tempoet op i dansk lyrik, og man behøver blot at nævne navne som (. . .) *Tom Kristensen* for at gøre opmærksom paa nogle af de danske lyrikere, som paa et eller andet tidspunkt i deres liv har marcheret i takt med Kipling'ske rytmer«. Han citerer i det følgende en del af *Mandalay* og fortsætter: »Jo, man kan det næsten udenad. Det er en af klassikerne. Og man tog ikke fejl i sin ungdom, da man fandt, at »Mandalay« var et af de palmegrønneste digte i verden« (*Oplevelser med Lyrik*, s. 39 f.).
195. Det skal tilføjes, at ordet har sit udgangspunkt i en virkelig oplevelse, T.K. havde i Shanghai (*Vindrosen*, s. 60).
196. Se herom Harry Andersen, *Studier i Sophus Claussens lyrik*, s. 71. Harry Andersen siger med rette, at »vilter er karakteristisk for digte-

ren; det giver ikke så lidt af hans poetiske fribyttersind«. – 'En meget Claussen'sk anvendelse af ordet findes hos T.K. i optakten til *Forvandling* i *En Kavalier i Spanien*: »Det var Barcelonas urolige By, / og Natten var vilter og vaad«. Men dette digt er jo, som tidligere påvist, i det hele stærkt præget af Claussen.

197. *Dansk Litteratur Historie*, IV, 41.
198. Ernst Frandsen, *op.cit.*, s. 141.
199. Dette digt af Claussen nævnes ikke i T.K.s foredrag om ham fra 1929, men i en artikel til hans hundredårsdag omtales det som »det storslåede »Poeten og Naboersken« (Pol., 12.9.1965, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 34).
200. En enkelt sproglig detail-overensstemmelse kan noteres: *Poeten og Naboersken*, str. 2: »Hun lo af de tusinde Grunde«; *Den dobbelte Fjende*, str. 27, 29: »Han skrev om de tusinde Ting«.
201. *Danske Studier*, 1948, s. 93 f.
202. Egebak, *op.cit.*, s. 42 ff.
203. T.K. anser det ikke selv for udelukket, at *Nattergalen* kan have påvirket *Li Tai Pé's Død* (Tom Kristensen i *poesi og prosa*, 2. udg., s. 212).
204. Det er umuligt at give Cai M. Woel ret i, at *Li Tai Pé's Død* »meget vel kunde staa i en af Seedorffs Digtsamlinger og have Fornemmelsen af at være blandt Brødre« (*Dansk Literaturhistorie*, s. 411), men synspunktet hænger sammen med Cai M. Woels generelle overvurdering af Seedorffs indflydelse på T.K. Heller ikke tanken om en påvirkning fra Grundtvigs *De levendes Land* i *Li Tai Pé's Død* (Peter Brask, *Tekst og tolkning*, 1. del (Roskilde 1974), I, 397 f.) er rimelig.
205. Meddelt mig mundtligt af T.K. 20.1.1973.
206. Niels Egebak fortolker forsøgsvis *Blæst* som »et forsvar for poesien (forstået i egentlig forstand som »symbolproduktion«)« (*op.cit.*, s. 80). Der er for mig at se intet grundlag for at formode, at dette skulle have været T.K.s mening.
- 206a. *Sangen om Sorgen* er en i formen fri, men i tanken tro gendigtning af Li-Tai-Pé's *Das Lied vom Kummer* (*Li-tai-pe. Nachdichtungen von Klabund*, s. 7).
207. T.K. har skrevet endnu to digte om Betty Nansen. Det ene, *Ved Betty Nansens Død* (Pol., 16.3.1943), har noget af herskerindemotivet fra det tidligere digt. Det hedder her, at hun i »Herskermod« og »Dronningevnen til at vinde« mindede om dronning Elizabeth, i »Sindets Overflod« om Maria Stuart. I det andet digt, *Prolog ved Fru Betty Nansens Jubilæum* (Pol., 28.8.1943, optrykt *Med disse Øjne* –, s. 13), er der derimod ikke spor af det.

208. *Hærværk*, s. 376.
209. I *Det skabende øje*, s. 113 f., citerer T.K. Paul Valéry for denne udtalelse: »Den første strofe skænker guderne os allernaadigst for intet, saa beror det paa os selv at smede en næste strofe, som harmonerer med den første og ikke er sin ældre, overnaturlige broder uværdig« – og tilføjer, at han selv ofte har måttet sande Valérys ord. *Narrevise* kunne være et af de digte, han her tænker på.
210. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 6.
211. *Hærværk*, s. 172.
212. Udtrykket »din dæmringslyse Krop« svarer til *Diminuendos* »en Vase saa dæmrende, / lys som dit Legem« (*Hærværk*, s. 143).
213. *Hærværk*, s. 365.
214. Om Amsterdam i erotisk belysning jfr. digtet *Hvem var Ludvig Højberg?* i *Mod den yderste Rand*, der senere vil blive gennemgået.
215. Se om dette digt Mogens Bjerring Hansen, *op.cit.*, s. 54 ff.
216. *Hærværk*, s. 110, hvor Jastrau anstrenger sig for at græde ud i Johannes skød.
217. På to punkter er der verbale overensstemmelser mellem *Arken* og *Hvad er Fortiden?* Den ene er omtalt i note 479 til II. del, den anden skal nævnes her: der tales i *Arken* om »Spøgelser af Mennesker, som kommer, / Mennesker, som flytter ind til Sommer«, i *Hvad er Fortiden?* i en lignende situation om »et Spøgelseshus (. . .) et pjaltet Spøgelseshus« (*Hvad er Heta?*, s. 24) og om »Spøgelsesmøbler« (*ib.*, s. 22).
218. Jfr. *Hærværk*, s. 119: »Og just fordi Løvet ikke havde lukket sig endnu, just fordi Sollyset kunde styrte frit ned mellem Grenene, var der noget frisk og aabent i Skoven, ikke undersøisk Belysning, ikke hemmelighedsfuldt Domkirkeskær« – hvilket peger frem mod den senere tur, hvor alleernes træer får Kjær til at tro, at han er i kirke (*ib.*, s. 353 ff.).
219. *Berlingske Aftenavis*, 31.7.1943.
220. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 52.
221. Ernst Frandsen, *op.cit.*, s. 171.
222. Cai M. Woel, *op.cit.*, s. 411.
223. Der er intet grundlag for med Niels Egebak, *op.cit.*, s. 54, at formode, at de »bedste digte« i *Verdslige Sange* kan være skrevet før 1922.
224. Dateringen »1921« findes i renskriften af *Verdslige Sange* (Ny kgl. Saml. 2355, 2<sup>o</sup>. 1. A). Når T.K. har tænkt på at meddele læserne netop dette digts tilblivelsestid, er det, fordi det ved sin næsten ekstatiske tone adskiller sig fra samlingens øvrige digte. – Digtet var først trykt i *Verden og Vi*, 5.3.1922, med titlen *Festen*. Bortset fra det ortografiske afviger teksten her kun på et punkt fra den i *Verdslige Sange*: str. 5, l. 1

havde »extatisk« i stedet for det senere »fortumlet«. – *Solpletter* og *Blæst* mangler i renskriften.

225. EP har titlen *Farvel, Karneval!*, *Pol. Farvel Karneval*. I førstetrykket af digtet lød str. 1, l. 5–6: »i din Maskes stumpe Næse, / vil med Lethed bære Tabet.« i stedet for det senere: »i din Maskes stumme Næse, / maa forsone sig med Tabet.« Str. 3, l. 5–6 havde oprindelig denne ordlyd: »Lad den ligge! Det er Foraar! / Du skal møde uformummet!«, som i *Verdslige Sange* ændredes til: »Med de tomme Øjenspalter / glaner Masken uformummet.«. Ændringerne bidrog til at give digtet større alvor og vægt. Især må man sige, at den oprindelige form af tredje og sidste strofes slutning forflygtigede digtets maske-tema.
226. Der er et par ændringer fra denne tekst til den i *Verdslige Sange*. Str. 2, l. 1–2 lød oprindelig: »Du var tungsindig, da Sommeren vaagnede / og gennem Parken uvirkeligt sitred.«, men blev rettet til: »Du var tungsindig, da Sommeren lysnede / mildt gennem Parken, uvirkeligt vaagen.« Ved ændringen får man et klarere indtryk af den frembrydende sol, og man undgår det lidt for vage »sitred« (i overensstemmelse med denne ændring er rimordet »Gitret« i l. 4 rettet til »Laagen«). Str. 3, l. 1: »Regndraaber flød dig bestandig paa Hænderne.« er ændret til det mere præcise: »Regndraaber drev«, etc.
227. I EP har digtet efter str. 4 yderligere tre strofer, hvis virkning nærmest ville have været at svække digtets intense stemning.
228. Claussens digt var trykt i *Nationaltidende* denne dag, optrykt i *Heroica*, 1925 (Ernst Frandsen, *Sophus Claussen*, II (1950), 273). – Udateret manuskript til *Hinsides* i EP.
229. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 213. – Denne oplysning bekræftes af manuskriptet i EP, der dog efter det færdige digts str. 1–5 har denne slutstrofe: »Og i Søvn tramper, traver / Heste, Kvinder, Hov og Sko. / Denne By er fuld af Skygger. / Denne By har aldrig Ro.«
230. Jfr. *Bøgealleen*, str. 3: »Nu tegner en isnende Finger / en Rædselsstreg ned ad vor Ryg!« (*Digte i Døgnet* (1940), s. 69).
231. Se herom note 8 til IV. del.
232. *Stjærner og Vindruer* har kun været behandlet af P. H. Traustedt, *loc.cit.*, s. 100, der dog ikke giver nogen egentlig analyse. Det er misvisende, når han om str. 3 skriver: »mærk Billedsproget: -røg, Gnister; Rudimenter fra F?«. Vi er her milevidt fjernet fra *Fribytterdrømmes* stil. Traustedt siger videre, at »Alene det tekniske Raffinement i Slutstrofen søndrer Replikillusionen«, men der er i det hele taget ikke ret megen replikillusion i digtet.

Det er et af de ret få digte af T.K., hvortil der er bevaret egentlige



udkast (Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 1. A). Disse udkast med deres rettelsers giver et interessant indblik i lyrikerens arbejdsmåde og skal derfor her gengives.

De findes på den ene side af et blad, der er delt i to spalter. I den første findes øverst str. 5 i denne form:

Som en Dru eklases Dug  
og som Syvstjærne ns Graad  
funkler Glæden i dit Blik  
baade dunkel og kaad,  
og jeg aner, det er Sjælen,  
baade lysende og mat,  
der som Verdenstaagen danser  
i dit Øje i Nat.

I l. 1 begyndes der i den trykte udgave med et »Men«, som udmærket giver overgangen til syntesen af de to elementer, stjernerne og druerne. Af hensyn til versemålet har det derefter været nødvendigt at ændre »en Dru eklases« til »Dru eklasers«. I l. 7 er »Verdenstaagen« ændret til den vagere og mindre påfaldende flertalsform.

Nedenunder følger str. 2:

Hør, Musikken fra mit Hus,  
Violiner i [overstreget: »et«] Brus  
hver en Tone som en Gnist  
af Insekt og Stjærnesus  
og i hvirvlende Atomer  
danser Liv, [»Liv,« tilføjet over linjen] Musik og Sjæl  
til den dybe Takt af Vandet  
mod en Badebrospæl

Det kunne bortlede opmærksomheden fra det væsentlige, hvis man fik at vide, at det er en fest i sit eget hus, han går fra. Derfor er »mit« i l. 1 rettet til »et«. Kladdens rettelse i l. 2 var metrisk nødvendig. I l. 3 er »som« rettet til »er«: metaforen er stærkere end sammenligningen, og desuden får hele første halvdel af strofen nu en mere præcis syntaktisk form. I l. 7 er det intetsigende »dybe« erstattet af »tunge«.

Anden spalte har øverst str. 1: »Kan du høre Sundets Skvulp [oven over »Skvulp«, overstreget: »Slag«] / mod en Badebro s Pæl / kan du [dette ord tilføjet over linjen] føle [herefter overstreget følgende, der

betegner forskellige forsøg: », hvor Natten August Sommernatten] denne Nat / aande Modenhed og Sjæl«. Herefter to linjer, der er overstreget: »Der er Dybder gennem Himlen / det er stjernedyb August«. Og der fortsættes: »Der er Stjerner over Himlen / der er Stjerneperspektiv. / Der er Lygter [dette ord tilføjet over linjen] langs med Sverrig / Natten gnistrer [overstreget: »dybt«] af Liv.«

Fra kladdens endelige tekst til den trykte form er der kun en ændring: »over« i l. 5 er blevet til »under«. Derved fremhæves stjerneperspektivet, indtrykket af, at der er dybder gennem himlen, som det hedder i den ene af de overstregede linjer. »Skvulp« i l. 1 er selvfølgelig mere malende end »Slag«. Det må anses for en finhed ved den trykte tekst, at læseren ikke direkte får at vide, at det er sommer eller august, men blot selv fornemmer det.

Nedenunder findes str. 4:

Som en kølig Lyd af Vand  
som en Drue i Mund  
er vor stille, tavse Pagt  
og vort Kys ved Øresund  
og vi hører Vandets Skvulpen  
Badebroen lyser hvidt [denne linje overstreget]  
og vi hører Vandet skvulpe  
med vort Hjærte i Takt

Ud for l. 5–6 er skrevet disse linjer: »og vi tygger på en Drue, / i [rettet fra »til«] vor stille, tavse Pagt«.

Her bliver ændringerne store. Det banale »vor stille, tavse Pagt« i l. 3 er erstattet af »vort Haandtryk og vort Kys«, der ikke siger, men viser, at der foruden en erotisk forbindelse er en menneskelig overensstemmelse mellem de to. Vigtigere er det dog, at kladden kun utilstrækkeligt antyder det væsentlige moment, at druen skal køle på deres pagt. I l. 7–8 afløses en massiv banalitet af en blot antydning af, at vandets skvulpen er i overensstemmelse med den tilstræbte kølighed.

Under str. 4 kommer to linjer, der er et udkast til str. 3, l. 7–8: »og som Gnister hvirvler op / fra en Brand [overstreget: »ved Vindens«] Kast« [over »ved Vindens Kast« er skrevet »i Blæstens Stød«].

Herefter følger selve str. 3: »Ak, min Elskede, vi gik / fra min Fest og [overstreget: »dens«] Musik / tog en Drue i vor Mund [denne linje er skubbet ind mellem den foregående og den efterfølgende] / fra mit Bord [overstreget: »fr«] Vin og Frugt,«. Herefter to overstregede linjer:

»farlig Vin og kølig Frugt. / men min Elskede, vi rejste os [dette ord tilføjet over linjen] og gik.« Ud for den første af disse linjer er skrevet: »som en Kølighed og gik«. Efter de overstregede linjer fortsættes der: »ak vi rejste os og gik / [overstreget: »for en«] / fra et [rettet fra »en«, der igen er rettet fra »et«] Brandsted i Blæst«. Ud for strofens sidste linjer er der skrevet disse fire linjer: »for søm Stjernerne paa Himlen / fyger Sjælen [rettet fra »Sjælene«] i en [»en« tilføjet over linjen] Fest / som en Hvirvelrøg af Gnister / fra et Brandsted i Blæst«.

Man ser her, hvordan T.K. arbejder sig frem til en væsentlig pointe, modsætningen mellem den fest, de er gået fra, og sjælens fest ude under stjernehimlen. – Linjen »farlig Vin og kølig Frugt« ville have givet en symbolsk modstilling af erotik og kølighed, som T.K. imidlertid har givet afkald på. Der var vel heller ikke rigtig mulighed for, at vinen kunne få nogen særlig rolle i digtet. Desuden ville udtrykket »farlig Vin« med erotisk betydning være lidt for direkte, næsten bryde digtets tone. Endelig har T.K. her som i str. 2 slettet sporene af, at det var jegets hus, der var tale om.

233. »Forelskelsen« i en pige, der lider af en kønssygdom, kender vi fra *Hærværk*. Men i digtet – i modsætning til romanen – er der ingen tegn på, at pigen virker tiltrækkende, *fordi* hun er urørlig.
234. Denne linje kan sammenholdes med begyndelsen af str. 2 af *Drømmen i Frederiksberg Have*: »Dæmpet af Mødet med Regnen og Roen / og hans fortrolige, graa Majestæt / sagtner jeg Gangen, forsones med Regnen«.
235. Også *Nyhavn* findes i kladde i Ny kgl. Saml. 2355, 2°. I. A. Kladden findes på den ene side af et blad, der er delt i to spalter. I den første spalte læser man øverst str. 1 i denne form:

Det er en Fløjtetone,  
 naar Solen daler ned,  
 en ensom Ocarino  
 af Trøst og Aftenfred,  
 en ganske stille [rettet fra »lille«] Fløjte  
 som ikke vil Fortræd.  
 Jeg staar i Gadedøren  
 og fløjter stille med

L. 1 har i den trykte tekst fået den naturligere og bedre klingende form »Det toner som en Fløjte«. I l. 5 har kladden endnu ikke fundet ordene »det soner, og det sagtner«, der er så væsentlige for hele digtets stem-

ning og desuden af så smuk en klanglig virkning. Betydningen af den ændrede ordstilling i l. 7 er, at jeget nu indføres på en finere, næsten umærkelig måde. I kladden skulle »stille« i l. 8 svare til »stille« i l. 5; i den trykte form måtte det ændres til »sagte« for at komme i overensstemmelse med »sagtner«.

Under str. 1 findes en enkelt overstreget linje: »Det er en Aabenbaring«, med samme anslag som kladdens str. 1. Ordet »Aabenbaring« ville forøvrigt nok være faldet lidt uden for digtets stil.

Herefter følger str. 5:

Nu fløjter [rettet fra »kurrer«, som igen er rettet fra »fløjter«] jeg om  
[rettet fra »for«, som igen er rettet fra »om«] Duer  
som [rettet fra »der«] søger Skumringsro  
i Nyhavns skæve Tage  
med stille Bo for to.

Nu fløjter jeg om Rosa [»om Rosa« rettet fra »for Pigen«],  
der ensomt gaar paa Træk.

Ak, kunde jeg dog fløjte [sidste ord først beg. »fly«]  
din lille Sygdom [»lille Sygdom« rettet fra »Elskovssygdom«] væk

Ordet »kurrer« er fjernet fra l. 1, fordi det alligevel ikke kunne gentages i l. 5, og fordi strofernes ensartede begyndelse dermed ville være brudt. Når »der« i l. 2 (i selve kladden) og i l. 6 er rettet til »som«, er det selvfølgelig kun for vellydens skyld. Forandringen i l. 3 skyldes sikkert mest en følelse af, at det var tilstrækkeligt, når navnet Nyhavn var nævnt en gang (i str. 3). I l. 4 er »stille« forsvundet, fordi det ikke mere kunne korrespondere med samme ord i str. 1. »Elskovssygdom« i l. 8 er erstattet med »lille Sygdom«, fordi det sidste passer bedre til jegets antydende, forsonende og udglattende holdning.

Den anden spalte har først nogle løse udkast til str. 6 og str. 4:  
»fløjter / den røde Sol i Seng / rosa / røde Ampel / Nu fløjter jeg for  
Bølgen / og for den grønne / de« (de to sidste linjer overstreget).

Derefter kommer str. 2:

Nu fløjter jeg om Roser,  
for det er Solnedgang  
og Nyhavns Gavle lyser  
nu hele Striben lang,  
nu fløjter jeg om Roser  
og blaa Forglemmigej



om Solen og om Himlen;  
men, Rosa, mest om dig.

Navnet Nyhavn er forsvundet fra l. 3, fordi det skulle holdes i reserve til næste strofe. L. 4 var med det indledende »nu« noget klodset og ødelagde desuden virkningen af l. 5, hvor »nu« *skulle* gentages.

Endelig har vi str. 4:

Nu fløjter jeg om [ordet tilføjet over linjen] Bølgen  
og Sømandsbrudens Graad.  
Nu [rettet fra »Der«] banker der [rettet fra »selv«] et Hjærte  
udi en Motorbaad.  
Men at mit eget Hjærte  
er taget stærkt paa Vej  
og overdøver Baaden,  
det skyldes, Rosa, dig.

I l. 2 er »Sømandsbrudens« rettet til »Sømandspigens«, der er mindre specielt, passer bedre til digtets tanke og vel skal lede tanken hen på Rosa. »Nu« er blevet til »Da« (l. 3), fordi det ikke var meningen, at denne sætning skulle være sidestillet med strofens første. Ændringen i l. 7 skyldes formentlig mest, at ordet »overdøver« ikke passer særlig godt ind i det metriske skema.

(På et andet blad i samme læg findes nogle få ord, der også synes at være udkast til *Nyhavn*. De er dog uden betydning.)

– Som vi har set, findes af digtets seks strofer kun str. 1, 2, 4 og 5 i kladden. Disse *kunne* udgøre et digt, der dog ville mangle en vis afrunding. Men da der også er udkast til str. 6, er det vel ikke sandsynligt, at T.K. har tænkt sig digtet afsluttet med str. 5.

Bortset fra de to manglende strofer er der kun mindre forskelle mellem kladde og trykt tekst, men disse afvigelser giver et indtryk af T.K.s minutiøse, fintvejende arbejde selv med de mindste detaljer. Dette indtryk bekræftes af en bemærkning, han selv har gjort om en af digtets enkeltheder: »Derimod har jeg i nyoptryk af »Nyhavn« rettet Ocarino til Ocarina, skønt »o« stod så smukt til »fløjte« og »sol«. Gud, hvor den rettelse gjorde ondt« (*Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 208).

236. Når T.K. i interview i skoleradioen, 8/9.9.1953, siger, at *Elegi* er skrevet efter *Hærværk*, kan det altså i det højeste gælde digtets endelige udformning.

237. *Hærværk*, s. 205 ff., jfr. s. 423 ff.

238. *Ib.*, s. 376.

239. Denne følelse af at styrte ned kan have sammenhæng med den tilsvarende scene i *Hærværk*, hvor regnen ustandselig skyller eller styrter ned (begge ord bruges), og han synes, at lyden af den betyder noget ganske bestemt (s. 205). Når det i digtets str. 2 hedder: »Ak, Dynen var klam / og Morgenens graa, / og mudret var alt, / hvad mit Øje faldt paa«, passer det godt til romanens beskrivelse (s. 205): »Han mærkede sin Opvaagnen som en Kuldegysning ned ad Ryggen. I en Seng og kun Uldtrøje paa. Et graat Tapet med myldrende Blomster.« Hvis digtets og romanens situation er den samme, må det bemærkes, at hotellet i *Elegi* er gjort langt mere snusket end i *Hærværk*, hvorved kontrasten til hans ideal-forestillinger bliver endnu mere grel. I den realistiske roman ville et hotel af den kaliber have virket usandsynligt i sammenhængen.

240. En udførlig fortolkning af *Elegi* er givet af Finn Stein Larsen, *loc.cit.*, s. 98 ff. Digtets stilistiske særpræg kommenterer han således (s. 99 f.): »Til fornemmelsen af fremmedstyring bidrager også den bevidst slidte, traditionsbelastede metafor dannelse. *Livets elv* er et velkendt locus commune [sic], det samme gælder skøgeklintellets *dufte* og de *henfarne mænd*. Det romantisk-idylliske eller heroiske billedsprog er retoriske eufemismer, der bidrager til at camouflere og fornægte prisgivetheden. I sammenhængen ser man imidlertid, hvor kraftsløs denne echapperingsmanøvre er. Den antydende værdighed i disse metaforer negeres øjeblikkeligt af de omgivende beskrivelser. Hermed er der sagt noget om de disponible mentale kræfter. Det begrænsede vitalitets- og fantasiniveau taler sit tydelige sprog om den massive fremmedstyring, personligheden er givet i vold.« Som man vil forstå, kan jeg ikke dele denne opfattelse. Begrebet »fremmedstyring« ligger efter min mening helt uden for digtets tankegang. Og det er mig umuligt at tro på nogen form for »echapperingsmanøvre« i et så totalt desillusioneret digt.

Udkastet til digtet findes på et upagineret blad blandt forarbejderne til *Hærværk* (Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 3. B. I. 2).

Her står først, overstreget: »Jeg tabte mi«, et udkast til str. 1, l. 1. T.K. har straks indset, at »tabte« skulle erstattes med »glemte«. Herefter følger str. 1 i denne form:

Jeg glemte mig selv  
i Skønhed en Kvæld  
og vaagnede op  
paa et lurvet Hotel

Mit Togt havde været  
helt [rettet fra »for dyb«] konsekvent,  
og her var det endt,  
ak ja, her var det endt.

Nedenunder findes disse fire linjer:     ...

Uendelighed  
havde været mit Maal  
[overstreget: »og«] det endte i Slagsmaal  
og Whisky og Skraal [r i dette ord indføjet]

Så vidt man kan skønne ud fra det begrænsede materiale, har digtet oprindelig i højere grad skullet retfærdiggøre den handle måde, der har fået så dystre følger. Det kan ses på tre punkter: 1. det færdige digt har i l. 2 »Whisky«, udkastet »Skønhed«. I udkastet er den triste opvågning på hotellet altså ikke et resultat af drikkeri *alene*, men i hvert fald tillige af skønhedsdyrkelse. 2. l. 5–6 i udkastet viser, at hans udskejelser har haft en retning og mening. 3. endelig bekræfter linjerne »Uendelighed / havde været mit Maal«, at disse udskejelser har haft et formål. Hele denne holdning, der afviger så klart fra den, vi finder i den trykte udgave af *Elegi*, skyldes, at digtet i *Hærværk* skulle være tilskrevet Jastrau, som jo lægger stor vægt på at retfærdiggøre sin handle måde.

Brugen af ordet »Uendelighed« bekræfter min formodning om dets dobbelte betydning i det færdige digt.

Nogle bemærkninger om de øvrige ændringer: »skummelt« i l. 4 er nok bedre end »lurvet«, fordi det giver et indtryk i stedet for en vurdering. Sidste halvdel er helt ændret. L. 7–8 er meget svage i udkastet. L. 6 er metrisk uheldig, idet den begynder med trykstærktavelse. I stedet har man fået fire velformede og suggestive linjer, der bl.a. rummer det for hele digtets idé væsentlige spil på de to betydninger af »Uendelighed«.

241. P. H. Trausteds bemærkninger om *Kirsebær* (*loc.cit.*, s. 100 f.) er ikke urigtige, men upræcise og overfladiske.
242. Det er ganske interessant at undersøge T.K.s forhold til sin kilde, Johannes Jørgensens *Den hellige Frans af Assisi* (her citeret efter 5. udg. (1956)). Digtets indhold bygger i det væsentlige på en enkelt scene i Johs. Jørgensens bog (s. 203): »Til Gengæld for denne fuldkomne Forsagelse modtog Frans da ogsaa den fuldkomne Glæde. Der var Tider og Timer, hvor det steg som Sang i hans Sjæl, og stille begyndte

han tilsidst at nynne den Melodi, han hørte i sit Indre – nynne den paa Fransk som i gamle Dage, naar han vandrede ud med Broder Egidio for at forkynde Evangeliet. Klarere og klarere lød Melodien for ham, stærkere og stærkere steg den i ham – nu greb han fra Jorden to Grene eller to Stykker Træ, lagde det ene til Kinden, som var det en Viola, og førte det andet hen derover som en Bue over Strængene. Højere og højere sang han, ivrigere og ivrigere fortsatte han sit stumme Spil, hvis Vellyd ingen uden han selv kunde høre, idet han rytmisk vuggede Legemet frem og tilbage efter Takten. Indtil omsider hans Følelse overvældede ham, og idet han lod Viola og Bue falde, brast han i brændende Taarer og gik under i sin Sjæl som i en Bølge.« Denne scene har T.K. splittet op i to. Frans finder først en gren, der passer til at være en viola, og siger: »Den har Gud i sin Miskundhed tabt.« Derefter håber han, at Gud vil lede hans »søgende Aand « til også at finde en gren, der kan bruges som bue, og det sker. Gennem dette arrangement og disse kommentarer gør T.K. på en helt anden måde end Johs. Jørgensen fundet af den stumme viola til en gave fra Gud. Således får denne episode en væsentlig større betydning end i helgenbiografien, hvad der vel også var nødvendigt, når den skulle bære digtet. (Om broder Egidios spil på en »viola« af samme art, se Johs. Jørgensen, *op.cit.*, s. 83, 169; jfr. også s. 206 f., hvor en engel spiller på viola for Frans.)

Digtets specielle billede af Frans bygger også på enkelte andre detaljer hos Johs. Jørgensen. En dansende Frans forekommer hos ham kun et sted, under omtalen af et møde med pave Honorius III: »Uden at forfærdes, knælede Frans imidlertid ned og udbad sig Pavens Velsignelse. Han talte derpaa og kom i en saa extatisk Begejstring, at han tilsidst begyndte at røre Fødderne i rytmisk Takt, som David, da han dansede foran Arken« (*ib.*, s. 138 f.). Også omtalen af Frans som »Jonglør« går tilbage til Johs. Jørgensens fremstilling. Str. 2 rummer bl.a. disse ord: »En Helgen, en Herrens Jonglør, / var Frans (. . .) spilled man op til en Dans / med jordisk Fiola og Luth«. De er inspireret af nogle bemærkninger om Frans' ungdom, før omvendelsen: »Fra Fest til Fest drog denne Assisis »gyldne Ungdom«, og om Natten hørte man dem gaa gennem Gaderne, syngende til Luthens eller Viola'ens Lyd, som kunde det være en omstrefjende Bande Trouverer eller Jongleurer. Ja, saa vidt gik Frans i sin Beundring for Provences »muntre Videnskab«, at han lod sig sy en tvefarvet Jongleurdragt, som han bar i Vennernes Kreds« (*ib.*, s. 17, jfr. s. 41, 43). Her er Frans jonglør, men endnu ikke »Herrens Jonglør«. Bogens tredje del har imidlertid titlen »Guds Spillemand«, der skal betegne Frans og hans fæller, og i



det latinske motto til denne del bruges udtrykket »*joculatores ejus* [ɔ: Guds]« (ib., s. 107; jfr. s. 130: »Guds Spillemænd, *joculatores Dei*«).

Endnu et par enkeltheder af franciskansk sprogbrug er lånt fra Johs. Jørgensen. Udtrykket »vort Asen af Krop« skyldes Frans' betegnelse af kroppen som »Broder Asen« (ib., s. 111, 222). Det er *Solsangen* (citeret ib., s. 220), der har givet anledning til at tale om »vor Storbroder Sol« og »vor Storsøster Maane«.

243. *Rejse i Italien* giver et mere velafbalanceret billede af Frans. Den eneste detalje fra digtet, der genfindes her, er Frans' dans (s. 253).
244. *Ludvig Holbergs Memoirer*. Kommenteret Udgave med samtidige Illustrationer ved F. J. Billeskov Jansen (1943), s. 76.
245. Samme virkemiddel er benyttet i *Foraarsdigt om Hjærte og Smerte*.
246. Frandsen, *Aargangen, der maatte snuble i Starten*, s. 172.
247. Kai Friis Møllers anmeldelse af *Mod den yderste Rand*, *Pol.*, 23.9.1936, optrykt *Skribenter og Bøger* (1942), s. 66 f.; Emil Frederiksen, *Ung Dansk Litteratur 1930–1950* (2. udg., 1951), s. 18 f.; Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 55. Når Højberg-Pedersen her siger, at *Jeg gaar i Vinterskove* . . . «er en Blanding af Sophus Claussens Erotik og Tom Kristensens Naturangst», er det rigtigt for den første komponents vedkommende. Men netop i dette digt er der ikke nogen naturangst.
248. Gentaget med andre ord i *Tilskueren*, 1930, Første Halvbind, s. 44 f. – *I en Frugthave* er medtaget i T.K.s udvalg *Min yndlingslæsning*.
249. *Til Dags Dato*, s. 62 f.
250. Også ifølge sine egne udtalelser foretrak T.K. i sin ungdom *Djævlerier*, men fik senere mere forståelse for *Pilefløjter*. Se herom note 100 til denne afhandlings III. del. I radioforedraget fra 1929 er sol og vind skiftet lige mellem de to digtsamlinger. En omtale af en ny udgave af *Pilefløjter* i 1930 er, som vi har set (note 356 til II. del), meget positiv over for denne samling (*Tilskueren*, 1930, Første Halvbind, s. 44 f.).
251. Emil Frederiksen, *Ung Dansk Litteratur 1930–1950*, 2. udg., s. 21. – Kai Friis Møller vil også i dette digt se en indflydelse fra Sophus Claussen (*Skribenter og Bøger*, s. 67), men er sagen ikke, at Claussen-påvirkningen i dette tilfælde er filtreret gennem Seedorff?
252. I en artikel fra 1942 har T.K. om sit første indtryk af *Hyben* bl.a. skrevet: »Mindre blev besættelsen ikke, da den underdejlige strofe [slutstrofen] i digtet »Indgang« blev reciteret« (*Pol.*, 12.8.1942, optrykt *Til Dags Dato*, s. 96; i genoptrykket i *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 113, er »underdejlige« rettet til »dejlige«).
253. Højberg-Pedersen, *op.cit.*, s. 55.
254. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 189, overdriver ved at sige,

at »næsten alle« digtene er skrevet 1930–36.

255. Med titlen *Vestergade*. Når det i *Mod den yderste Rand* har fået årstallet føjet til titlen, må det være, fordi det stilistisk adskiller sig stærkt fra samlingens øvrige digte.
256. Her med titlen *Vanille-Isen jubler*. Der er kun mindre ændringer fra førstetrykket til bogen. Str. 2, l. 4 lød oprindelig »og rækker Buske mig en Haand, gaar Haanden straks af Led«; det er rettet til det mere anskuelige: »og rækker Grene«, etc. Str. 6, l. 2 er rettet fra »og svinge os i lykkelige Tal som tre og Nul« til »og svinge os i lykkelige otte, tre og nul«, hvorved der bliver overensstemmelse med str. 1, l. 3.
257. Med titlen *Helsingør*. Str. 3, l. 4–8 havde her denne form: »langs med Elsinores By. / Men de standser ingen Sinde, / flyver Nord og flyver Syd. / Og i Havnen dybest inde, / syder kun et Kølwards Lyd.« De fire sidste linjer er slappe og ret indholdsløse; de blev senere stærkt forbedret: »Men det Navn, hvis Trusel døde: / Elsinore op de Sundt / toner Skibene i Møde, / toner endnu Jorden rundt.« – Manuskriptet i EP er dateret 22.4.1926; her må være sket en mindre fejl.
258. En række små ændringer fra førstetrykket til digtsamlingen er lige så mange sikre forbedringer: i str. 2, l. 2 bliver det ret intetsigende »oh, saa lyksaligt« til »tomt og bedaaret«; i str. 3, l. 2 og 3 ændredes »en lysende Kvinde« og »hjerteløs Lykke« til de originale (om end Sophus Claussenske) sammensætninger »Gyldenhaarskvinde« og »Hjerteløsslykke«, der desuden gav en bedre overensstemmelse med de andre markante sammensætninger i str. 2 og 3; str. 4, l. 4 ændredes fra »jeg gennem Digtet lar drive og drysse.« til »jeg i mit Digt lader drive og drysse.«, hvorved den lidt uheldige form »lar« blev undgået. Endelig fik digtets slutlinje: »– Se, hvor behændigt Hjerte a t t e r er rimet paa Smerte.« i *Mod den yderste Rand* den mere behændige form: »Se, hvor behændigt Hjerte er rimet paa Smerte – igen!«.
259. Her med titlen *Vinterskove*. Dette digt er meget stærkt omarbejdet, idet der i stedet for den definitive forms to midterstrofer oprindelig kun var en strofe: »Der gaar kun gamle Damer / i Skovens Gaadeskær. / De har den samme Mine / som Mos paa vaade Trær. / Og bag de sorte Slør / er Kinden grøn og dør, / saa hvorfor skal jeg synge / i dette Vintervejr?« Hvorfor blev denne strofe opgivet? Vel fordi T.K. ville holde midterpartiet som ren naturskildring og lade jeget være alene i naturen. Således blev digtet også enklere og mere naturligt; alt dette med de gamle damer virker unægtelig lidt *ausgeklügelt*.
260. Traustedt, *loc.cit.*, s. 101.
261. B.T., 16.9.1936, citeret *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 189.

262. Det er ikke uden interesse at sammenligne digtet med udtalelserne om Pontoppidan i T.K.s litteraturkritik. En artikel fra 1932 har titlen »Henrik Pontoppidan og Ungdommen«. T.K. hævder her, at det kølige, forstenede, stilistisk gammeldags, næsten bevidst ukunstneriske hos Pontoppidan gør, at han ikke interesserer nutidens æstetiserende ungdom, hvorimod han nok kan interessere den politiske ungdom. Det er sin egen holdning, T.K. beskriver med disse ord: »man kommer til at holde af Henrik Pontoppidan, ikke med Begejstring, men med en vis kølig Respekt« (optrykt *Mellem Krigene*, s. 113). Dette svarer til de fire første strofer af digtet. I en anmeldelse af sidste del af Pontoppidans erindringer, *Pol.*, 6.4.1940, har T.K. mere forståelse for dobbeltheden i hans personlighed, men fremhæver navnlig, med tydeligt henblik på sig selv, hans afklarede og beherskede syn på sine egne følelser: »Han har jo aldrig været en af de store Bekendere, som af lutter Selvoptagethed vilde holde os *à jour* med de mindste Rørelser i sin Sjæl; men han har heller aldrig været fejj, han har aldrig villet lægge Skjul paa, at ogsaa han, den Velovervejede, den Nøgterne, har været ude i private Storme, og derfor har han i denne Bog skildret begge sine Ægteskaber, roligt og upartisk. Det giver Klarhed i Sindet at læse om denne Konflikt, det giver Haab om, at Alderdommen virkelig kan komme til at betyde det rolige Overblik«. Han nævner »en Skildring af en ny Lidenskabs Opblussen, som virker saa afklaret, at den maaske er det smukkeste i Bogen«. Pontoppidan er, siger T.K., »den stærkeste Karakter i moderne dansk Litteratur. Undervejs til mig selv betyder Selvopdragelse, Hærdelse til en rank og oprejst Karakter«. Dette er helt i overensstemmelse med digtets str. 6, der også bruger ordet »hærdet«: »Da vidste vi, at dine Aar var hærdet / og med din Vilje som en Varde sat«.
- Det er værd at bemærke, at T.K. i sin anmeldelse af Hans Kirks *Daglejerne*, skrevet ca. et halvt år før digtet til Pontoppidan, siger, at »Hans Kirk er den stejleste karakter, vi har i den hjemlige litteratur; jeg tør sige, han er mere helstøbt end selve *Henrik Pontoppidan*« (*Pol.*, 2.12.1936, optrykt *Til Dags Dato*, s. 105). Det er nok netop den omtalte dobbelthed i Pontoppidans personlighed, T.K. her tænker på.
263. Først trykt i *Tilskueren*, 1939, Andet Halvbind, s. 401 ff. (dec.), med titlen *Til Ludvig Holstein*.
264. En kronik, der ligeledes er skrevet til Holsteins 75 års dag, *Pol.*, 3.12.1939, antyder også forskellen mellem de to digteres livsanskuelser, men her med den nuance, at Holsteins, på baggrund af krigen, betragtes som for letkøbt:

Sin Ungdoms Følelse af Livets Utilstrækkelighed tøjlede han med sin resignerede Tro paa, at det er nok at gro, og blev derfor en af sin Generations ædleste Skikkelser og største Lyrikere. Men er det nu nok at gro? er det angstfulde Spørgsmaal, som rejser sig mod ham i Dag. Vi kan for et Øjeblik hvile i Naturen, især naar den er sjællandsk, naar den er dansk, og det har vi lært af ham, den mest danske af alle nulevende danske Digtere; men vi kan ikke blive ved at hvile der; det føler vi i Øjeblikket noget for voldsomt.

*Bøgealleen* rummer en række skjulte Holstein-citater, der delvis kan afsløres ved hjælp af kronikken, fordi nogle af de samme vers her findes som direkte citater. Når Holsteins definition af menneskets behov bl.a. omfatter »lidt Evighed, Kløverduft, lidt«, hentydes der til en strofe af *Gravenstener*, VII: »Her tør min Tanke synke ned / som Agerhøns i Kløver, / og sanke, hvad af Evighed / det jordiske behøver«, der i kronikken omtales som en af digterens »allersmukkeste Strofer« (allerede citeret af T.K. i *Tilskueren*, 1923, Første Halvbind, s. 381, og *Pol.*, 3.12.1924, og igen i hans nekrolog over Holstein, *Pol.*, 13.7.1943, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 44). – Ordene »Da siger du roligt, vi ikke / skal fritte om Mening bag Liv« hentyder til str. 12 af digtet *Jehi*: »Ej skal bag Tæppet du titte, / nyfigen famle og fritte« (citeret i kronikken og allerede i T.K.s anmeldelse af samlingen *Jehi*, *Tilskueren*, sept. 1929, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 105).

Andre af de skjulte citater genfindes ikke i kronikken. *Bøgealleen* har linjerne »Der er dog en Vellyd at finde / i Solsurr og Solsortens Skrig«, vel inspireret af Holsteins *Solsort*, hvor det bl.a. hedder: »og saligt sank dit Solskinsskrig / til Bunds i Sjælens Strømme«. – Den megen tale om »Nuet« i *Bøgealleen* (str. 6 og 9) går nok tilbage til digtet *Træet*, der omtales i anmeldelsen af *Jehi* (*Oplevelser med Lyrik*, s. 106 f.). Endelig må det formodes, at selve *bøgealleen* som symbol er inspireret af digtet *Foraarsbøgen*, hvor Holstein bruger bøgen som symbol på personlighedens monistisk opfattede enhed.

Fødselsdagskronikken fra 1939 rummer forøvrigt andre interessante synspunkter, som vil blive drøftet under vor gennemgang af T.K.s litteraturkritik.

265. En ejendommelighed ved digtet er, at det ikke blot er en hyldest til Ibsen, men tillige til Betty Nansen, der bl.a. selv måtte recitere følgende linjer: »Livsvarigt bundet til Pligterne her som en streng Vestalinde / maatte vi hæge om Ilden med Kvindens utrættede Flid.« Man kan ikke frigøre sig for det indtryk, at det er denne side af sagen, der har inter-



esseret T.K. mest.

266. Jfr. T.K.s nekrolog over Vilh. Andersen, *Pol.*, 5.4.1953: »hvordan skal man give et indtryk af, hvorledes denne professor ud af halvmørket i det skumle auditorium paa Frue Plads formede og levendegjorde alle de skikkelser, som er vore danske, aandelige forfædre, hvorledes han for vore undrende øjne skabte den danske tradition, vi ikke kan leve foruden? Han gjorde det, selv for dem, der haabede paa at kunne forkaste al tradition og bygge paa »tabula rasa««. Begyndelsen af dette svarer til digtets str. 1, slutningen til den citerede str. 4.

## V. Kritik

1. Resumé i *Extracta 4. Resumeer af specialeopgaver fra Det Teologiske og Det filosofiske Fakultet ved Københavns Universitet 1970–71*. Redigeret af Steen Lekven (1972), s. 148 ff.
2. *Ib.*, s. 148.
3. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 145.
4. *Mellem Krigene*, s. 7.
5. *Pol.*, 9.3.1924, optrykt *Til Dags Dato*, s. 284 ff.
6. *Pol.*, 3.12.1927.
7. *Ib.*, 26.6.1925, optrykt *Mellem Krigene*, s. 55. Det synes også at have brod imod Johs. Jørgensen, når T.K. i samme artikel om anråbelsen til dyrene i Claussens *Atomernes Oprør* skriver, at »Frants af Assisis Aand« viser sig i den (*ib.*, s. 58).
8. *Pol.*, 15.10.1931, optrykt *Mellem Krigene*, s. 188 f.
9. *Den evige uro* (1958), s. 87. Kunstneren Johs. Jørgensen har T.K. tilsyneladende altid vurderet højt; i en artikel fra 1929 siges der f.eks. om Poul P. M. Pedersens forhold til versekunsten: »Han ved lige saa meget om det som Johannes Jørgensen« (*Tilskueren*, juli 1929, optrykt *Mellem Krigene*, s. 38). Jfr. også den meget rosende anmeldelse af digtsamlingen *Efterslæt* (*Pol.*, 30.10.1931, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 19 f.).
10. *Den evige uro*, s. 91.
11. *Ib.*, s. 93.
12. I november 1928 anmelder T.K. kort *Fordi stander Landet i Vaade . . .*, der betegnes som ubetydelig (*Tilskueren*, 1928, Andet Halvbind, s. 317 f.).
13. *Pol.*, 6.11.1936.
14. Også citeret i nekrologen over Johs. Jørgensen, her omtalt som »den

- hjertergribende strofe» (*Pol.*, 30.5.1956, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 94 f.).
15. *Pol.*, 6.11.1946, optrykt *Til Dags Dato*, s. 52.
  16. *Til Dags Dato*, s. 52, 51.
  17. En række artikler fra tiden 1944–56 bekræfter indtrykket af artiklen fra 80 års-dagen uden at føje noget væsentligt til: anm. af *Digte i Danmark* (*Pol.*, 19.12.1943, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 20 ff.); anm. af *Gamle Adresser* (*Pol.*, 17.12.1947); hyldest til 85 års-dagen (*Pol.*, 5.11.1951, optrykt *Den evige uro*, s. 94 ff.); nekrolog (*Pol.*, 30.5.1956, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 91 ff.). Hertil kommer skildringen af mødet med Johs. Jørgensen i Assisi (*Rejse i Italien*, s. 242 ff.). – T.K.s sidste mindre venlige bemærkning om Johs. Jørgensen findes i artiklen »Kritiker eller anmelder«, hvor det siges, at den gode kritiker »kommer ikke med sine regler udefra, forlanger kun i nødsfald selvironi af *Johannes Jørgensen* eller kølig ligevægt af *Kaj Munk*« (*Pol.*, 30.7.1940, optrykt *Til Dags Dato*, s. 314).
  18. *Pol.*, 3.12.1924. Forud for denne går kun nogle bemærkninger i oversigtsartiklen »Dansk Lyrik i Efteraaret 1922«, *Tilskueren*, 1923, Første Halvbind, s. 375–84. T.K. udtaler sig her fra et kunstnerisk synspunkt meget positivt om Holsteins *Hymner og Viser*, selv om hans digte siges at være »noget monotone« (s. 380, jfr. s. 379). Hans livsanskuelse berøres kun løseligt.
  19. *Tilskueren*, sept. 1929, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 106.
  20. *Tilskueren*, febr. 1935, optrykt *Mellem Krigen*, s. 82.
  21. *Pol.*, 3.12.1939.
  22. Jfr. vor gennemgang af *Bøgealleen* med note 264 til IV. del.
  23. *Pol.*, 13.11.1940.
  24. I artiklen »Bøgerne vi søger tilbage til«, *ib.*, 12.5.1940, hedder det derimod blot, at »*Ludvig Holstein* paa Grundlag af den lokale Sandhed, at den danske Natur er af en yderst godmodig Beskaffenhed, har udformet sin Karakter til en Harmoni«. Men det skyldes denne artikels idé, som er, at det nu efter 9. april er karakteren, selvopdragelsen, der er det vigtigste i litteraturen.
  25. *Pol.*, 13.7.1943, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 45 f. Andre artikler om Holstein: *Pol.*, 29.9.1942 og 31.1.1944.
  26. *Tilskueren*, 1923, Første Halvbind, s. 381 f.
  27. *Pol.*, 20.12.1926.
  28. Tilsvarende taler T.K. i november 1928 om »»Det store Ja«, der kun er Kulminationen af Skepsis og paa en Prik ligner »Det store Nej«« (*Tilskueren*, 1928, Andet Halvbind, s. 318).

29. *Ib.*, okt. 1930, optrykt *Mellem Krigene*, s. 70.
30. *Mellem Krigene*, s. 71.
31. *Ib.*, s. 72.
32. *Pol.*, 6.11.1936.
33. *Ib.*, 24.3.1937.
34. *Ib.*, 16.10.1945, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 47.
35. *Pol.*, 26.6.1925, optrykt *Mellem Krigene*, s. 54.
36. *Pol.*, 16.6.1927, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 101.
37. *Hærværk*, s. 7.
38. *Til Dags Dato*, s. 56 f.
39. *Ib.*, s. 58, 59, 68. – Jfr. interview i *B.T.*, 29.11.1921, hvor T.K. siger:  
»Der er Bondeblod og Proletarblod i mig.«
40. Andre artikler om Claussen: *Pol.*, 10.11.1925; *Lolland-Falsters Folketidende*, 21.11.1927, optrykt *I min Tid*, s. 24 ff.; *Pol.*, 20.5.1959; *ib.*, 11.4.1961; *ib.*, 12.9.1965, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 30 ff.
41. Viggo Stuckenberg har tilsyneladende ikke interesseret T.K. i samme grad som de andre halvfemser-lyrikere. Dette skyldes ikke blot, at Stuckenberg var død så længe før de andre, og at der således var mindre anledning til at skrive om ham. Men de udtalelser, der findes, peger også i denne retning. Det er i øvrigt sådan, at han oprindeligt havde en vis ideologisk sympati for Stuckenberg uden at bryde sig særlig om ham som kunstner, mens han senere når frem til at tage Johs. Jørgensens parti imod ham. I 1956 fortæller T.K., at han i sin tid (ca. 1920) som dansklærer gennemgik striden mellem de to digtere »paa bekostning af Johannes Jørgensen« og »ud fra den naive opfattelse, at Viggo Stuckenberg egentlig var den ædle og stolte karakter og Johannes Jørgensen den karakterløse. Men sandheden var jo dog, at man af Stuckenberg kun læste digtsamlingen »Sne« og vistnok led af en svag fortrydelse, hvis man gav sig i lag med hans andre værker«. Og nu i 1956 forbavses T.K. ved genlæsningen af Stuckenbergs *Bekendelse* over, »hvor lidt han forstod« (*Pol.*, 30.5.1956, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 91 f.). Allerede i 1929 havde T.K. forøvrigt talt om »Viggo Stuckenbergs ufrugtbare Skepsis« (*Til Dags Dato*, s. 58). – Man kan på grundlag af dette skønne, at der med T.K.s syn på Stuckenberg skete det samme som med hans syn på de andre af halvfemsernes lyrikere: med årene gled det ideologiske synspunkt i baggrunden til fordel for en kunstnerisk og psykologisk vurdering.
42. *Pol.*, 21.7.1963.

43. Antallet af artikler i de enkelte år fremgår af en »Fortegnelse over de numre af Politiken hvori Tom Kristensens artikler findes« i List-Christiansens speciale, s. 96 ff. Denne fortegnelse, der omfatter årene 1924–45, mangler dog enkelte bidrag, og de tal, der i det følgende gives, er korrigerede. Den således reviderede liste viser, at T.K. i årene 1924–27 henholdsvis 12, 26, 24 og 14 gange anmeldte i *Politiken*. Han vendte tilbage til bladet i juli 1931, og inden udgangen af dette år havde han nået at skrive 28 artikler. Dette er dog en produktivitet, der er lidt ud over det sædvanlige. For årene 1932–39 ligger tallene pr. år mellem 43 og 57. Lignende cifre kan konstateres for de fleste år frem til 1959. I de sidste år før T.K.s afgang fra *Politiken* i 1963 er tallene noget lavere. Også efter sin afsked skrev han, indtil 1966, enkelte anmeldelser i bladet.
44. *Pol.*, 21.7.1963.
45. I et interview i *Fyns Tidende*, 28.4.1958 siger han: »Men alligevel fraraader jeg alle digtere at blive anmeldere. Det ligger for tæt ved det andet. Man slider paa sin fantasi hver dag – stykker den ud i smaastumper . . .« Samme råd gives i samtalen med Frank Jæger, *Pol.*, 1.7.1956, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 250.
46. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 147. T.K. gør her opmærksom på, at hans lyrik derimod ikke blev skadet af den samtidige anmeldervirksomhed. Det stemmer for så vidt, som ingen af hans romaner (med undtagelse af *Mord i Pantomimeteatret*) er skrevet, mens han var ansat ved *Politiken* – hvilket en ikke uvæsentlig del af hans lyrik til gengæld er.
47. *Pol.*, 6.2.1939, optrykt *Mellem Krigene*, s. 301 ff.
48. *Pol.*, 25.11.1933, optrykt *Mellem Krigene*, s. 219 f.
49. *Pol.*, 29.12.1937, optrykt *Til Dags Dato*, s. 289 ff., *Pol.*, 2.11.1940.
50. *Pol.*, 30.6.1934, optrykt *Mellem Krigene*, s. 233 f.
51. *Tilskueren*, juli 1928, optrykt *Den evige uro*, s. 92. Jfr. hertil *Tom på Thurø*, s. 62 f.
52. Liam O'Flaherty, *Shame the Devil* (London 1934), s. 249.
53. *Ib.*, s. 184.
54. *En Kavalier i Spanien*, s. 42.
55. For yderligere at demonstrere det personlige grundlag for anmeldelsen kan man nævne, at den fremhæver skildringer i *Shame the Devil*, der i høj grad minder om den ydre situation i *Hærværk* og vejen ud af den: »»Shame the Devil« begynder som en syg Mands Dagbog. Han er nedbrudt og uarbejdsdygtig. Han er plaget af Gæld. Han er kommet saa langt ud, som Tøjret rækker. Og han har derfor ikke anden Udvej end at bryde over tvært, laane nogle Penge og en Skrivemaskine og rejse til



Frankrig. (. . .) Men enkelte Forholdsregler har han dog taget. De kan synes latterlige. Han har bestemt sig til at gennemføre en sjælelig Hygiejne og forsage Alkohol og Tobak for en Tid. (. . .) Men Karantænen hjælper ham dog.«

56. *Pol.*, 5.3.1934, optrykt *Mellem Krigene*, s. 221 ff.
57. T.K. siger med henblik på Hemingway, 'at »det bliver ikke ret mange Bøger, han faar skrevet, for det interesserer ham ikke, undtagen naar Emnet har den rette Spændkraft, saa at han kan spille haardt og paataget hjerteløst«. Med disse ord kan T.K., hvis kunstneriske produktivitet i disse år var for nedadgående, også have villet retfærdiggøre sig selv.
58. Ernest Hemingway, *Winner Take Nothing* (New York 1961), s. 23.
59. *Pol.*, 8.6.1936.
60. I en i øvrigt mindre væsentlig anmeldelse af den danske oversættelse af *Farewell to Arms*, ligeledes fra 1936 (*Pol.*, 6.11.1936), omtales denne roman som »min egen Generations Bibel«.
61. Det forekommer to gange i denne anmeldelse samt i flere senere artikler om Hemingway: *Pol.*, 17.6.1942 (»denne vor Tids Helt, denne vor Tids Byron«), 29.10.1954, 21.7.1959, 3.7.1961.
62. Se herom især artiklen »Den farligste bog«, *Pol.*, 13.4.1952, optrykt *Det skabende øje*, s. 98 ff.; jfr. også *ib.*, s. 97 samt anmeldelsen af en ny udgave af *Vor Tids Helt*, *Pol.*, 17.12.1944.
63. I »Den farligste bog« takker T.K. *Vor Tids Helt* »for, at den forskaandede mig for den ungdomstaabelighed at lade mig blænde af Byron. Ved siden af Byron er Lermontof den rene vare« (*Det skabende øje*, s. 103 f.). Tilsvarende i artiklen i *Pol.*, 17.12.1944: »Byrons Menneskeskikkelser er Skyformationer; men Lermontofs udødelige Petsjorin er Kød og Blod, en sadistisk Del af os selv.«
64. *Pol.*, 7.12.1937.
65. *Ib.*, 26.2.1939, optrykt *Mellem Krigene*, s. 224 ff.
66. *Pol.*, 17.6.1942.
67. I en kronik, *ib.*, 1.7.1942, protesterede Johs. V. Jensen mod T.K.s anmeldelse og angreb Hemingway. I sit svar, *ib.*, 2.7.1942, har T.K. så travlt med at forsvare Hemingway, at han glemmer den kritik, han selv har fremført fjorten dage tidligere.
68. *Ib.*, 29.10.1954.
69. I 1934 skrev T.K. om Hemingways deltagelse i 1. verdenskrig: »Han har deltaget i Krigen paa italiensk Side og kom vel nærmest til det Resultat, at evropæisk Krig ikke var noget for en Amerikaner. I hvert Fald faar man Indtryk af en saadan revnende Ligegyldighed, naar man læser hans Roman »Farvel til Vaabnene«« (*ib.*, 5.3.1934, optrykt *Mel-*

lem *Krigene*, s. 221). Men i 1957 kan T.K. fortælle, at det var »i Italien, at den krigsliderlige unge amerikaner, der sensationslysten styrtede sig ud i voldsomme begivenheder for at opleve og ærligt gengive »The way, it was«, paa en nat forvandlede til den rigtige Hemingway.« ( . . . ) »Jeg har overhovedet ikke været haardkogt siden den 8. juli 1918 [da han blev såret af en granat] – den nat, da jeg opdagede, at *det* ogsaa var forfængelighed«, har Hemingway sagt« (*Pol.*, 5.2.1957). Citatet findes i nekrologen, *ib.*, 3.7.1961.

70. *Pol.*, 5.2.1957 skriver T.K.: »Mennesket er hvert sekund i dødelig fare og maa møde denne kendsgerning med mod og med et fast ritual, en livsanskuelse, der forklarer, hvorfor de eneste religiøse toner, der klinger i hans forfatterskab, er katolske. Saa vidt vides er Hemingway ikke tilhænger af nogen trosbekendelse; men han er ikke saa gevaltig en he-man med haar paa brystet, at han ikke kender til angst.« Dette med ritualet går tilbage til en bestemt lejlighed, den omtalte 8. juli 1918, da Hemingway blev såret i Italien. *Ib.*, 3.7.1961 har T.K. forsøgt en helt anden tolkning af ordet »ritual«: »Han måtte finde et ritual for at holde mindet borte, *mane* det bort. Hvori dette ritual bestod, ved vi ikke« – men han forestiller sig, at dette ritual kan være *saglighed*.
71. *Ib.*, 12.11.1934, optrykt *Mellem Krigene*, s. 243 ff.
72. En rosende anmeldelse af den danske oversættelse af denne bog findes i *Pol.*, 19.10.1934. Faulkners »Raahed« retfærdiggøres her med en bemærkning om, at den er udsprunget af medlidenhed og foragt.
73. *Ib.*, 2.9.1935.
74. *Ib.*, 26.4.1939, optrykt *Mellem Krigene*, s. 246 ff.
75. *Pol.*, 18.5.1957.
76. *Ib.*, 22.10.1947.
77. *Ib.*, 30.6.1959, optrykt *I min Tid*, s. 134 ff.
78. *Pol.*, 10.12.1950, 12.12.1952, 1.12.1954, 18.5.1957, 20.3.1958, *Pol.*, *Lyt*, 24.1.1959, 10.3.1964, 28.5.1966.
79. *Pol.*, 18.5.1957.
80. *Ib.*, 15.10.1960.
81. *Ib.*, 19.10.1931, optrykt *Mellem Krigene*, s. 208.
82. *Pol.*, 14.5.1934, optrykt *Mellem Krigene*, s. 230.
83. *Pol.*, 5.6.1934.
84. *Ib.*, 21.11.1931, 14.4.1934.
85. T.K.s anmeldelse (*ib.*, 22.12.1931) af den danske oversættelse af *Angel pavement* viser, at han selv på dette tidspunkt så at sige kan tilgive en stor fortæller hans småborgerlige og umarxistiske holdning. Jfr. lignende betragtninger over samme forfatter i *Tilskueren*, 1930, Andet Halv-

bind, s. 447.

86. *Pol.*, 22.10.1932.

87. *Ib.*, 8.4.1932.

88. *Ib.*, 20.11.1934.

89. *Ib.*, 13.12.1935, optrykt *Mellem Krigene*, s. 260 ff.

90. T.K. søger endvidere at give en psykologisk forklaring på Huxleys relativisme. Ved at sammenstille en række tekster når han til det resultat, at der er tale om en forsvarsmekanisme, der skal neutralisere hans angst. Herom bruger T.K. betegnelsen »et blødt Punkt«, omtrent svarende til, hvad han andetsteds betegner som en »sprække i masken«.

91. *Pol.*, 30.10.1936.

92. *Ib.*, 19.10.1937.

93. Således også i den sidste af hans Huxley-artikler fra 1930'erne, en anmeldelse af novelle-udvalget *Fyrværkeri* (*Pol.*, 28.10.1938).

94. *Pol.*, 15.7.1952.

95. En variant af T.K.s skepsis over for tyvernes holdning træder frem i hans anmeldelse af Don Portburys *Egypt Lane* (*Pol.*, 8.7.1935, optrykt *Mellem Krigene*, s. 256 ff.). Denne holdning opfattes her som maner, som rolle, som noget udvendigt og påtaget: »Hans Roman bliver farlig, fordi den uden at ville karikere afslører de romantiske Træk i vor Tids Pionerkunst: at vi trods al vor Efterkrigstids Kynisme ogsaa er forfaldet til en Poséren, der i Eftertidens Øjne vil komme til at tage sig lige saa overfladisk og paataget ud som den smukke Lord Byrons Heltedyrkelse for hundrede Aar siden.« Som tidligere nævnt har T.K. overført Lermontovs udtryk »vor Tids Helt« på Hemingway, og om *Egypt Lane* skriver han: »Vor Tids Helt kunde man kalde denne Roman, for den samler under ét alle de Træk, hvormed vor Tids Mennesker stiller sig i Positur, naar de ønsker sig en heroisk Glorie. For det første maa Helten helst være af lav Herkomst, det er det tyvende Aarhundredes Adelsmærke«.

Vi har set, at William Faulkner i 1939 efter T.K.s mening havde ført den hårdkogte litteratur frem til en tragisk afslutning. På tilsvarende måde hævdes det i en artikel året før (*Pol.*, 28.3.1938, optrykt *Mellem Krigene*, s. 266 ff.), at i T. E. Lawrences skikkelse er alle Hemingway-generationens »Drømme opfyldt og dens Tragedie fuldbyrdet«. Hvad Steinbeck angår, noterer T.K. derimod i 1939 med tilfredshed, at han er holdt op med at være hårdkogt, og at der derfor er en vej frem for ham (*Pol.*, 8.5.1939, optrykt *Mellem Krigene*, s. 308).

96. *Pol.*, 25.10.1939.

97. *Ib.*, 23.9.1939. Også med henblik på litteraturen skriver T.K. i en

artikel om Ivar Lo-Johansson, *ib.*, 30.3.1940: »Et halvt Aars stærke Begivenheder har kastet saa stærkt et Projektørlys bagud over de sidste ti Aar, at man nu ikke alene er i Stand til at skelne, men ogsaa til at vurdere.«

98. *Ib.*, 12.5. og 19.5.1940, den sidste optrykt *Mellem Krigene*, s. 311 ff.
99. Om Pontoppidan hedder det endvidere: »Den mandige Kølighed, som han havde valgt sig at skjule sit lidenskabelige Sind bag ved, bekom ikke det danske Publikum, og da han fyldte 75 Aar, blev han egentlig kun hyldet som en Klassiker; men fem Aar efter var der sket et tydeligt Omslag. Den saglige Ungdom, der i Mellemtiden var blevet moden, forstod den egenartede Blanding af stædig Kritik og Trofasthed, som nu engang er hans Karakter. De forstod, at han hver Gang det danske Stemningssind var for stærkt i sine Udslag, havde han [sic] sat Foden paa Bremsen og traadt til.« Dette svarer fuldkommen til forskellen mellem T.K.s artikel til Pontoppidans 75 års dag (*Pol.*, 25.7.1932, optrykt *Mellem Krigene*, s. 112 ff.) og hans digt til 80 års dagen (*Digte i Døgnet*, s. 65 ff.). Om T.K.s udtalelser om Pontoppidan se i øvrigt note 262 til denne afhandlings fjerde del.
100. Det er ikke uden interesse at sammenligne disse ord med T.K.s tidligere udtalelser om Paludan. En kronik i *Pol.*, 3.3.1927, skrevet i anledning af udgivelsen af *Markerne modnes*, giver en oversigt over forfatterskabet: den anerkender Paludan som kunstner, men tager afstand fra hans ideer. Derimod er anmeldelserne af *Jørgen Steins* to dele (*Pol.*, 3.10.1932 og 6.9.1933) trods ros af detaljer overvejende negative, hvad det kunstneriske angår. Det er forøvrigt værd at bemærke, at sammenstillingen med Henrik Pontoppidan her er holdt i en helt anden tone end i 1940. Jacob Paludan udnævnes allerede til Pontoppidans arvtager, siger T.K., og »det er ikke helt ved Siden af, for han har noget af det samme kværlante Sind, den samme Trang til at se det aktuelle Nu skudt ud i et historisk Perspektiv, og den samme irriterende Lyst til at protestere mod alle Modebevægelser« (*Pol.*, 6.9.1933). På baggrund heraf er det interessant, at foredraget »Kunst, Økonomi, Politik« (marts 1932) betegner Paludans kritiske revision af efterkrigstidens ideer som berettiget (*Mellem Krigene*, s. 104 f.); her er noget af samme holdning som i 1940.

Den udpræget positive holdning, også til Paludans ideer, fortsætter i artikler i *Pol.*, 27.9.1941 og 30.5.1943. Den sidste giver bl.a. en langt venligere bedømmelse af *Jørgen Stein* end anmeldelserne fra 1932–33.

101. Se note 262 til IV. del.

102. *Pol.*, 20.1.1943. Omtalt under gennemgangen af *Aage Veeg*.



103. Det bør bemærkes, at der i T.K.s mange tidligere artikler om Johs. V. Jensen ikke er noget spor af dette synspunkt. Tværtimod hedder det i en anmeldelse af *Den jydsk Blæst* (*Tilskueren*, juni 1931, optrykt *Mellem Krigene*, s. 44), at Johs. V. Jensens »Ideal stadig er det Goetheske, det Oehlenschlägerske, det i dybeste Forstand asociale, kunstneriske Standpunkt«. – To artikler fra 1950 genoptager derimod nogle af tankerne fra 1943. I anmeldelsen af *Swift og Oehlenschläger* (*Pol.*, 1.11.1950) siges der, at den sjælelige spaltning hos Johs. V. Jensen »er lykkeligt overvundet ved en streng selvopdragelse«. Nekrologen (*Pol.*, 26.11.1950, optrykt *Til Dags Dato*, s. 80 ff.) har tilvejebragt balance. Både den unge og den ældre Johs. V. Jensens egenskaber er nødvendige for den, der vil være livskunstner. På den ene side skal han være »en eventyrer i dette ords stærkt hypnotiserende og spændende betydning«, på den anden side »forlanges ogsaa evnen til selvopdragelse, til selv-tugt«. Og, tilføjer T.K., »dør var Johannes V. Jensen saa heldig, at der sad et godt stykke *Goethe* paa tværs i ham«.
104. *Pol.*, 12.8.1942, optrykt *Til Dags Dato*, s. 99.
105. *Pol.*, 5.6.1943.
106. *Ib.*, 26.2.1945.
107. *Ib.*, 18.11.1940, optrykt *Mellem Krigene*, s. 325 f.
108. *Pol.*, 8.10.1941.
109. *Ib.*, 26.9.1943.
110. *Ib.*, 16.11.1940.
111. *Ib.*, 21.7.1963.
112. *Tilskueren*, juli 1928, optrykt *Den evige uro*, s. 92.
113. Optrykt *Mellem Krigene*, s. 270 ff.
114. *Ib.*, s. 270.
115. Om dette digt jfr. vor behandling af *Mod den yderste Rand*.
116. Senere i essayet citerer T.K. Lawrences »Credo«:

Dette er, hvad jeg tror paa:

At jeg er jeg.

At min Sjæl er en mørk Skov.

At den kendte Del af mit Jeg aldrig bliver mere end en lille Lysning i Skoven.

At Guder, sære Guder, fra Skoven træder ud i den Lysning, som er mit kendte Jeg, og saa træder tilbage igen. Etc. (*Mellem Krigene*, s. 290).

Det er da ikke uberettiget at spørge, om *Neandertal* også er påvirket af

dette Lawrences credo.

117. *Mellem Krigene*, s. 272.

118. *Ib.*, s. 273.

119. Dette træk bør sammenstilles med den passage i *Aabenhjertige Fortællelser*, s. 59, hvor T.K. fortæller, at han som halvvoksen med vilje har overstænket en overklassepiges kjole – og gengiver sine følelser med ordene: »Ned med overklassen! Ned med kvinderne!« I øvrigt har Kai Friis Møller hævdet, at T.K. har misforstået Lawrences behandling af sin kones brevpapir (se herom *Mellem Krigene*, s. 369).

120. *Mellem Krigene*, s. 280 f.

121. *Ib.*, s. 281.

122. Essayet omtaler endnu et punkt, hvor de to digtere stemmer overens, interessen for *Johannes' åbenbaring*, »den oprørske og destruktive Aabenbaring«, som T.K. kalder den (*ib.*, s. 276).

123. *Det skabende øje*, s. 92; jfr. Ove Abildgaard i *Danske digtere i det 20. århundrede*, 2. udg., III (1966), 164 samt *I min Tid*, s. 200 f.

Foruden det store essay har T.K. skrevet en række kortere artikler om Lawrence. Den første er en kronik i *Pol.*, 25.6.1932, om den udrensede danske oversættelse af *Lady Chatterley's Lover*, som han angriber. Lawrences moderbinding og deraf følgende erotiske problemer omtales præcist, men ret kortfattet, og der er tilsyneladende en større tro end i 1938 på den seksuelle frigørelse, som *Lady Chatterley's Lover* skulle være udtryk for. En artikel i *Pol.*, 1.10.1947, har mest interesse ved at betegne *Sons and Lovers* – som er det værk, hvor Lawrence især har skildret sin moderbinding – som hans »Livs smukkeste Bog«. Anmeldelsen af den nye oversættelse af *Lady Chatterley's Lover* (*Pol.*, 27.1.1950) er betydelig mere reserveret over for bogen. Endelig gengiver T.K. i en artikel om Lawrences breve (*ib.*, 13.8.1962) en oplysning om, at han, før han skrev *Sons and Lovers*, vist nok havde læst *Niels Lyhne*, hvilket efter T.K.s mening »forklarer, hvorfor vi danske føler os hjemme netop i »Sønner og elskere««. Vi danske – vil det ikke blot sige T.K. selv?

124. *Ekstrabladet*, 13.8.1935.

125. *Pol.*, 3.11.1933.

126. *Ib.*, 14.5.1937.

127. *Ib.*, 20.2.1955, optrykt *Det skabende øje*, s. 117.

128. Artiklen antyder i øvrigt, at også Lawrence var påvirket af Strindbergs kvindepfattelse. – T.K.s syn på Van Goghs personlighed bygger sikkert mest på Irving Stones roman *Lust for Life*, som han havde anmeldt med stor interesse i *Pol.*, 20.5.1935.

129. *Pol.*, 22.1.1939, optrykt *Til Dags Dato*, s. 227 ff.
130. *Dagens Nyheter*, 23.1.1949, optrykt *Til Dags Dato*, s. 233 ff.
131. Lignende udtryk bruges flere gange af T.K. Meningen er, at det med hans indfølelse metode er lykkedes ham at give en formentlig tilfredsstillende karakteristik af en forfatterpersonlighed, og at han dermed ligesom er blevet færdig med den pågældende.
132. Se herom Harry Jacobsen, *Digteren og Fantasten. Strindberg paa »Skovlyst«* (1945), som T.K. sikkert her bygger på.
133. Til denne fortale henvises der i samme forbindelse i artiklerne fra 1937 og 1939.
134. *Pol.*, 21.3.1932.
135. Mange år senere (*ib.*, 31.10.1959) har T.K. anmeldt den danske oversættelse af *Fabian*. Det referat af romanen, han nu giver, er meget forskelligt fra det tidligere, hvilket naturligvis kun bekræfter, at han i anmeldelsen fra 1932 havde *Hærværk* i tankerne.
136. *Pol.*, 8.2.1947, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 80 ff.
137. Digtet *Til Norges store Digter Nordahl Grieg som levede Sømandens og Krigskorrespondentens Liv*, *Pol.*, 2.11.1945. Det er muligt, at T.K. her er afhængig af Schillers linjer »Und setzet ihr nicht das Leben ein, / Nie wird euch das Leben gewonnen sein« (*Wallensteins Lager*, v. 1106 f.).
138. I denne linje er der to fejl, »at« for »å«, og »spejl« for »speil« (jfr. Arnulf Øverland, *De hundrede Fioliner. Dikt i udvalg* (Oslo 1968), s. 145).
139. *Digte i Døgnet*, s. 73.
140. *Det skabende øje*, s. 114 f.
141. *Ib.*, s. 115.
142. Det er ikke uinteressant, at Poes *The Raven*, nævnt i Øverland-artiklen, også omtales i den artikel, der bl.a. gør rede for *Stillebens* tilblivelse, kun en side tidligere (*Det skabende øje*, s. 113). T.K. kunne i øvrigt have gjort opmærksom på, at *Masken* – men ikke *Stilleben* – rytmisk er beslægtet med *The Raven*. – Ligeledes bør det nævnes, at T.K. i 1949, i anledning af Øverlands 60 års dag, skrev en oversigtskronik om hele hans forfatterskab (*Pol.*, 27.4.1949, optrykt *Til Dags Dato*, s. 251 ff.) og her særlig hæftede sig ved hans udvikling fra blot digter til handlingsmenneske. Og dette synspunkt betegnes endda udtrykkelig som ensidigt: »Hans ungdomsbøn gik i opfyldelse. Hans digtning blev en handling. At den samtidig er mangfoldig og levende, er vi endnu tilbøjelige til at glemme, fordi én eneste udvikling staar saa lysende for os og fylder os med beundring. Vi forstaar strengt taget ikke at læse ham i hans mangfoldighed endnu.«

143. *Pol.*, 27.9.1947.
144. 9.8.1929. Ny kgl. Saml., 4313, 4°.
145. *Pol.*, 29.9.1943.
146. *Ib.*, 8.9.1943.
147. *Ib.*, 22.12.1954; jfr. også anmeldelserne af *Længslernes hus*, *ib.*, 29.12.1957, og *Den grønne ø*, *ib.*, 16.12.1960.
148. *Ib.*, 2.5.1964. Jfr. Jesper Ewald, *Han vender timeglasset* (1963), s. 72.
149. *Pol.*, 29.9.1953. Jfr. *Den rige fugl*, s. 86. T.K. husker sikkert selv 4. aug. 1914, som var hans 21 års fødselsdag.
150. *Pol.*, 21.5.1961.
151. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 75.
152. *Pol.*, 27.8.1961.
153. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 53. Ordet »duksedreng« bruges også i forbindelse med T.K. selv *ib.*, s. 70. Videre tales der i den selvbiografiske novelle *Hvad er Krigen?* om hovedpersonen Theodors »artige Duksesmil« (*Hvad er Heta?* (1946), s. 51).
154. Se nærmere herom i afhandlingens VI. del, kap. 6.
155. Interview i *Dagbladet*, 15.7.1963; jfr. interview i *Fyens Stiftstidende*, 28.7.1963.
156. *Pol.*, 20.2.1955, optrykt *Det skabende øje*, s. 116.
157. Af disse to ord bruger han – med en vis selvironi – det første om sig selv (*Rejse i Italien*, s. 219), det andet – med sympati – om Karin Michaëlis (artiklen »I foraarsbelysning«, *Pol.*, 20.5.1951, optrykt *Det skabende øje*, s. 64) og om Steinbeck (*Pol.*, 26.10.1962); det findes dog allerede, om Hamsun, i *Tilskueren*, 1930, Andet Halvbind, s. 250.
158. I efterkrigstiden har T.K. skrevet artikler om Nexø i *Pol.*, 21.11.1945, 9.12.1945, 30.10.1946, 24.11.1948, 26.6.1949, 2.6.1954, 28.6.1954, 17.7.1954, 30.9.1954, 17.5.1955, 15.11.1957. I artiklen fra 17.7.1954, der er en anmeldelse af udvalget *Rejseskildringer*, tager han afstand fra den tanke, at man ikke kan adskille det kunstneriske og det ideologiske hos en forfatter, og skriver bl.a.: »ligesom kommunisterne sætter Balzac meget højt, skønt han var stokkonservativ, vil vi (arme smaaborgere og gamleuropæere) have lov til vedblivende at sætte Andersen Nexø højt, selv om han var moskovitisk kommunist«.



## VI. Ideer og livsfølelse

1. *Pol.*, 13.4.1952, optrykt *Det skabende øje*, s. 117, jfr. s. 107.
2. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 15 f.
3. Jesper Ewald, *Han vender timeglasset*, s. 66.
4. *Pol.*, 1.10.1924, optrykt *Digte i Døgnet*, s. 80.
5. *En Kavalier i Spanien*, s. 14; jfr. *ib.*, s. 132.
6. Delvis bevaret i radioens stemmearkiv. Her efter notater af lektor Jørgen Øhlenschläger. – Den nye opfattelse er så småt forberedt i en artikel i *Pol.*, 13.4.1944, hvor T.K. om forfatteren H. P. E. Hansen skriver: »undertiden kan hans Bøger give os en Anelse om, at Efterkrigstidens »desperate« Generation maaske inderst inde var mærket før 1914«.
7. *Pol.*, 1.1.1950, optrykt *Blandt københavnere. Nogle erindringsglimt* ved Carl Bergstrøm-Nielsen (1973), s. 12.
8. *Pol.*, 15.10.1952.
9. Skoleradio-udsendelse om T.K. 8/9.9.1953. Her efter notater af lektor Jørgen Øhlenschläger.
10. Fjernsynsudsendelse om Johs. V. Jensen 16.10.1969. Her efter notater af lektor Jørgen Øhlenschläger.
11. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 84.
12. *De grønne Aar*, s. 200.
13. Fjernsynsinterview ved Erling Nielsen 3.8.1968. Her efter notater af lektor Jørgen Øhlenschläger. Jfr. også *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 252. – Iflg. meddelelse fra T.K. til stud.mag. Tom Alsing-Børgesen 25.3.1974 er selve navnet Baumann at sætte i forbindelse med hans ven, den senere professor i jura O. A. Borum, der også boede i et hus, som har inspireret til skildringen af Baumanns villa.
14. Radiointerview 27.2.1962. Her efter notater af lektor Jørgen Øhlenschläger.
15. *Livets Arabesk*, s. 244.
16. *Ib.*, s. 273 f.
17. *Pol.*, 1.4.1944.
18. Det synes at være Eliots digt *East Coker* fra *Four Quartets*, T.K. hentyder til. Det hedder her: »There is, it seems to us, / At best, only a limited value / In the knowledge derived from experience« (T.S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962* (London 1963), s. 199).
19. *Pol.*, 5.11.1948.
20. *Ib.*, 21.7.1963.
21. *B.T.*, 22.6.1939.

22. *Pol.*, 23.4.1960, optrykt *I min Tid*, s. 200.
23. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 63 f.
24. *Ib.*, s. 23, 64.
25. *Hvad er Heta?* (1946), s. 64.
26. *En Anden*, s. 152, 156.
27. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 75.
28. *Livets Arabesk*, s. 68.
29. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 17 f.
30. »Hvor Præster bør tie –«, *Pol.*, 23.5.1923, suppleret med »Begravelses-talerne«, *ib.*, 25.5.1923, der er et svar til pastor Axel Rosendal, som havde protesteret. Desuden »Religiøsitet i Kjøbenhavn«, *ib.*, 9.4.1924.
31. Det er interessant, at T.K. allerede i 1921 tror, at den katolske kirke vil sejre, fordi den er den mest absolutte (*B.T.*, 29.11.1921).
32. *Fyens Stiftstidende*, 26.7.1953.
33. *Ekstrabladet*, 30.3.1931, *Pol.*, 23.9.1931, 8.8.1932.
34. Optrykt i lidt ændret form og med titlen »Roskilde« i *Det skabende øje*, s. 23 ff. Den del af kronikken, der her interesserer os, er – bortset fra ortografien – ikke ændret, og vi citerer derfor efter bogudgaven.
35. *B.T.*, 22.6.1939.
36. Brev til mig fra pastor Johs. Müller, 19.3.1974. For hjælp til opklaring af omstændighederne omkring T.K.s religiøse krise i 1939 takker jeg pastor Müller, nu forstander for Diakonissestiftelsen, der har lånt mig prædiken-manuskriptet, og domprovst, dr.theol. H. Østergaard-Nielsen, Roskilde.
37. *B.T.*, 22.6.1939, *Det skabende øje*, s. 33.
38. *B.T.*, 22.6.1939.
39. Der er flere eksempler på en lignende udtryksmåde i afskedsprædiken. Se f.eks. citatet i note 41.
40. *Det skabende øje*, s. 33 ff.
41. Derimod har manuskriptet en bemærkning af lignende tendens: »Vi sagde maaske ofte: Gud, Gud, men lod dog Synd og Vantro raade i vore Hjerter; og saa syntes vi maaske endda, at Gud havde været i alt Fald et Par Numre heldigere med os end med saa mange andre«. Disse ord findes i et afsnit, der – uvist af hvilken grund – med rød blyant er sat i skarp parentes. Om de er blevet sagt ved denne lejlighed, ved vi ikke.
42. *Det skabende øje*, s. 33; jfr. pastor Müllers brev til mig af 19.3.1974.
43. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 17.
44. *Pol.*, 22.9.1936.
45. *Ib.*, 9.5.1938.
46. *Ib.*, 11.11.1961. Delvis citeret i note 513 til II. del. Det citerede essay

- af Sophus Claussen findes allerede i *Løvetandsfnug* (1918), som Claussen-entusiasten T.K. sikkert har læst kort efter udgivelsen.
47. *En Kavalier i Spanien*, s. 184.
  48. Jesper Ewald, *De rige Aar*, s. 55.
  49. *Pol.*, 22.9.1936.
  50. Forøvrigt rummer Munks dialog meget køntante udtryk for flere af de tanker, som T.K. i 1939 viser sympati. Barthianeren siger således: »det kalder jeg Løgn, at det skulde have nogensomhelst Værdi i Guds Øjne, at et Menneske holder op med at bruge Skraatobak (. . .) eller lyve. Eller hore. Eller slaa ihjel. Alle disse smaa moralske Præstationer, hvis Hensigt er at undgaa Kollision med den borgerlige Straffelov eller den ubehageligt alt for hurtigt tømte Portemonnæ, hvad rager de Gud?« (Kaj Munk, *10 Oxford-Snapshots klippet af en Dramatiker* (1936), s. 65 f.). Senere hedder det – her som en indrømmelse fra Oxford-manden –: »Jeg ved selvfølgelig godt, at over for den Majestæt, der holder Verdensrummet i sin hule Haand, er vi Støvgran for mindre end intet at regne, og er hans Herlighed saa stor som hans Vælde, maa vi være fordømt til uendelig og evig Fjernhed fra ham, ganske ligegyldigt om vi maalt med hinanden er lidt bedre eller lidt værre« (*ib.*, s. 70).
  51. Knud Nordentoft, *Ny Vin i nye Kar*, s. 199, 200, 200 f. Det første af citaterne er ikke helt nøjagtigt.
  52. Novellen *Pausen* er skrevet ud fra en øjebliksspsykologi, som dog i dette tilfælde ikke har nogen kristne implikationer.
  53. *Pol.*, 9.5.1938.
  54. *Det skabende øje*, s. 33.
  55. *En Kavalier i Spanien*, s. 157; *Hærværk*, s. 324, 429.
  56. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 17.
  57. *Mellem Krigene*, s. 230, 250.
  58. Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, s. 17.
  59. Interview (ved damb.) i *Kristeligt Dagblad*, 13.12.1969.
  60. *Det danske Magasin*, IX (1954), optrykt *Omkring Hærværk*, s. 145 f.
  61. *Pol.*, 31.5.1939.
  62. *Ib.*, 20.3.1941. – I anmeldelsen af det senere udkomne bind I er der en lidt anden opfattelse: »Her er Thomas Kingo uden præstekrave, en mand, der undertiden er svulmende glad ved sin kødelighed og undertiden svært nedtynget af den, en manio-depressiv digter, der kan finde saa voldsomme udtryk for sin livshunger og sin dødsangst« (*ib.*, 3.5.1946, optrykt *Til Dags Dato*, s. 9). Men også denne karakteristik har nok et tilknytningspunkt i T.K.s eget sind.
  63. *Pol.*, 27.9.1938.

64. *Ib.*, 14.10.1952.
65. *Kristeligt Dagblad*, 13.12.1969. Det skal for en ordens skyld fastslås, at T.K.s opfattelse af den lutherske nadverlære er fejlagtig.
66. Det er interessant at bemærke, at Knud Nordentoft i *Ny Vin i nye Kar*, s. 184 f., om nadveren skriver: »– Det er hvid Magi at ville mene, at lidt Vin i Munden og nogle bestemte Ord kan have Betydning for samtidige aandelige Virkninger.«
67. *Pol.*, 2.7.1941, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 74.
68. Selv om T.K.s ord er en omskrivning af str. 1 af Ferlins digt *Guds spelemän*, der lyder: »Var äro de män som drogo / med milda ögon och sorgsna / för brott och skam?« (Niels Ferlin, *Goggles. Dikter* (1942), s. 115). Det subjektive i T.K.s bemærkninger er, at han giver det udseende af, at der er en gennemgående franciskansk stemning i *Goggles*, mens en sådan i virkeligheden kun findes i digtet *Guds spelemän* – selv om hele samlingen har noget af den milde menneskelighed, som T.K. fandt i Frans af Assisis orden.
69. *Pol.*, 17.2.1956, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 18.
70. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 55.
71. *Ib.*, s. 54.
72. *Ib.*, s. 59.
73. I *Klinte*, 1. årg., nr. 8–9, juni–juli (1921). Om digtets tilblivelse jfr. Weltzer, *De usandsynlige Hverdage*, s. 65.
74. *Livets Arabesk*, s. 244.
75. Egebak, *op.cit.*, s. 82 f.
76. *Livets Arabesk*, s. 183.
77. *Ib.*, s. 180.
78. Om den spanske erotik skriver T.K. tilsvarende i en artikel om Arturo Barea, *Pol.*, 6.11.1946: »den spanske Moral er en forvirrende Blanding af sygelig Jomfrukultus, ægteskabelige, brutale Handysrettigheder og den ejendommelige, indelukkede Luft, som er karakteristisk for Spaniens utallige Bordeller«.
79. *En Kavalier i Spanien*, s. 182.
80. *Hærværk*, s. 432.
81. Det er overraskende, at også *Kirsebær* (i *Mod den yderste Rand*) iflg. *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., s. 222, bygger på opholdet i Riga, eftersom dette digt intet har tilfælles med *Genfødt*. Det er meget svært at forestille sig, at det skulle være samme kvinde, der er tale om i de to digte.
82. *Pol.*, 26.10.1935.
83. Se således *ib.*, 18.2.1958, 29.4.1960.



84. *Ib.*, 6.3.1938; *Til Dags Dato*, s. 29 ff., især s. 34 (ligeledes skrevet i 1938).
85. *Ekstrabladet*, 13.8.1935.
86. Det er også denne plan, der hentydes til i et interview fra november 1930, hvor T.K. siger: »Mine Barndomsminders Verden har aabnet sig for mig paany. Jeg tror, de kan trænge til at tages op til Behandling, men i en ny Fortolkning« (*Social-Demokraten*, 30.11.1930, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 141).
87. Dette »allerede« må bero på en misforståelse, formentlig fra Ole Vindings side: *Sons and Lovers* er fra 1913, *Lady Chatterley's Lover* fra 1932.
88. Denne udlægning må siges at være opgivet i essayet om Lawrence fra 1938, hvor T.K. nøjes med at hævde, at *Sons and Lovers* er uretfærdig mod Lawrences far (*Mellem Krigene*, s. 271).
89. Det er givet, at T.K. har set en lighed mellem sin egen mor og Lawrences. Om noget lignende har været tilfældet for de to fædres vedkommende, kan ikke siges, dertil ved vi for lidt om T.K.s far. Men det er måske ikke helt uden interesse at minde om, at *Mellem Scylla og Charybdis* (1943), den samlede udgave af hans digte fra tyverne, er tilegnet hans far; denne bog er jo bl.a. et monument over hans forsøg på erotisk frigørelse.
90. *Pol.*, 6.3.1938.
91. *Ib.*, 6.4.1945.
92. *Ib.*, 13.5.1956, optrykt *Den evige uro*, s. 83.
93. *Pol.*, 25.10.1939.
94. *Ib.*, 7.10.1933.
95. Se foruden de allerede citerede passager f.eks. *ib.*, 2.11.1938 (Pearl S. Buck), 12.11.1941 (Ib Freuchen), 5.11.1947 (Tom Hanlin), 12.4.1954 (Nicholas Monsarrat).
96. *Ib.*, 24.3.1957.
97. *Ib.*, 20.5.1956. Fra Brandes, *Det moderne Gennembruds Mænd* (1883), af T.K. citeret efter Paul V. Rubow, *Holger Drachmann 1878–1897* (1945), s. 129.
98. I stedet for »begrænsningen« har T.K. tilsyneladende først villet skrive »livet«.
99. *Aage Veeg*, s. 40.
100. Jesper Ewald, *De grønne Aar*, s. 54.
101. *Ib.*, s. 130 f. Når dette kan dateres til 1912–13, er det, fordi Jesper Ewald selv (*ib.*, s. 130) har sagt, at det drejer sig om hans første studieår.

102. *Ib.*, s. 200.
103. Socialdemokratiet har meddelt, at man ikke har mulighed for at fastslå, om T.K. har været medlem af partiet (brev 3.7.1974). Heller ikke Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv har kunnet give oplysning herom.
104. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 75.
105. *Pol.*, 28.5.1961.
106. *Mellem Krigene*, s. 23.
107. T.K.s meddelelse til mig 20.1.1973. – Jfr. om opholdet i Vladivostok også dagbogen for 1.–5. april 1922 samt *Aabenhjertige Fortielser*, s. 135 ff. T.K.s novelle *I Mørket* (*Martins Maanedshæfte*, 2. Aarg., Nr. 6 (marts 1923), s. 1 ff.) har også kampen mellem hvide og røde i Vladivostok som baggrund.
108. *Pol.*, 25.5.1923.
109. *Med disse Øjne* –, s. 23.
110. *Arbejderens Almanak 1925*.
111. List-Christiansen, *op.cit.*, s. 52, 51.
112. *Ib.*, s. 54.
113. Ny kgl. Saml. 4313, 4°. Brevet kan dateres ud fra flg. enkeltheder: T.K. sender nytårshilsen og har »midt i min Juleforædthed« modtaget et brev fra Bergstedt. At det er nytår 1929, ses af, at det rummer et svar på en beklagelse fra Bergstedt over T.K.s anmeldelse af hans *Berliner-rejsen* (i *Tilskueren*, dec. 1928); jfr. de to forfatteres polemik om samme emne i *Social-Demokraten*, 11. og 12.1.1929.
114. Interview ved B.R., *Pol.*, *Magasinet*, 17.11.1929.
115. *Pol.*, 25.5.1923.
116. *Hærværk*, s. 432.
117. Man kan i denne forbindelse citere Karla Frederiksens mærkelige betretning om T.K.s forhold til sine forældre: »Det er muligt, at han har været både hårdkogt og fandenivoldsk. Jeg har bare aldrig kendt ham fra den side. Jeg har derimod set ham lige så dirrende nervøs som en dreng, der skal op til eksamen. Det var, når han skulle hjem til sin far og mor. Jeg forstod ikke, hvad han havde at være nervøs for. Jeg vidste jo, at han elskede de to mennesker og ville gøre alt for dem. Nu forstår jeg. Det koster altid dyrt at være digter« (*Hjerteblomst. Drømmen om kærlighed* (1954), s. 89). Bag dette må der også ligge en slags dårlig samvittighed over at have fjernet sig så langt fra forældrenes, især morens, verden. Og her er det situationen i hvert fald et godt stykke hen i 1930'erne, der er tale om.
118. *Pol.*, *Magasinet*, 17.11.1929.

119. På dette punkt er der sket en udvikling siden det nævnte interview fra november 1929, hvor han i højere grad knytter Freud og Marx sammen: »endelig er der jo det, at der ligesom er blevet hældt *to ætsende Væsker* paa Tilværelsen – *Karl Marx* og *Freud* . . der fremkommer noget helt nyt, naar man har ætset med *dem* . . . det er en Fornøjelse at arbejde med« (*ib.*). Siden har han åbenbart indset, at man ikke uden videre kunne tage Freud til indtægt for en politisk venstreorienteret holdning. – T.K. har i øvrigt selv oplyst, at han i en periode i begyndelsen af 1930'erne troede mere ubetinget på Freud end før og siden (*Pol.*, 13.5.1956, optrykt *Den evige uro*, s. 81). – Indrømmelsen af, at han finder Marx kedelig at læse, gentages mange år senere i forstærket form; han erklærer nu, at han »ikke orker at læse Kant og Karl Marx, fordi de er nogle rædselsfulde stilister« (*Pol.*, 11.11.1958).
120. T.K. fyldte 21 tre dage efter krigens udbrud!
121. Det er naturligvis *Veien til verdens ende* (1933), der er tale om.
122. Rustale i Studentsamfundet 7.10.1932. Her efter referat i *Pol.*, 8.10.1932.
123. *Ib.*, 25.2.1932, optrykt *Mellem Krigene*, s. 148 f.
124. Fjernsynsinterview ved Erling Nielsen, 3.8.1968.
125. Interview i *Svendborg Avis*, 15.7.1953.
126. *Pol.*, 5.12.1934; 26.4.1934.
127. *Ib.*, 8.10.1932.
128. Interview i *B.T.*, 12.10.1934.
129. *Pol.*, 20.11.1935.
130. *Ib.*, 21.9.1936. Jfr. også de negative udtalelser om Moskva-processerne i interview i *B.T.*, 16.9.1936.
131. *Kulturkampen*, 4. aarg., nr. 2 (marts 1938), s. 9.
132. Også for T.K. som litteraturkritiker var den nye ændring af en vis betydning. I interviewet i *Pol.*, *Magasinet*, 17.11.1929, sagde han: »–Min Kritik . . . hartoFunktioner–éndirekteunderminerende,*politisk* Funktion . . . men samtidig prøver jeg paa at redde saa mange af de intellektuelle Værdier som muligt«. Men i en artikel i *Pol.*, 19.7.1937, skriver han om Kai Friis Møller: »I en Tid, som er forkludret af Profetier, har han staaet fast paa det eneste Standpunkt, der i Længden er holdbart, at den første Betingelse for al egentlig Kritik er *disinterestedness* – Ligeegyldighed over for en Bogs praktiske Anvendelighed i den politiske eller religiøse Debat.« – I praksis blev forskellen dog ikke så stor: T.K. havde ikke ladet marxismen præge sine anmeldelser særlig stærkt. Det er ikke helt nemt at finde det politisk underminerende i dem!

133. *Pol.*, 5.11.1956.
134. *Ib.*, 4.5.1942.
135. *Ib.*, 30.9.1959.
136. Det skal her blot nævnes, at T.K. under 2. verdenskrig blev udpræget national, hyldede Christian X og tog del i modstandsbevægelsen. Jfr. også vor behandling af hans litteraturkritik.
137. Endnu i *B.T.*, 29.11.1921, siger T.K., negativt ment: »Goethe var klog, slet ikke andet.«
138. *En Kavalier i Spanien*, s. 70 f.
139. *Ib.*, s. 191.
140. *Nationaltidende*, 16.11.1921.
141. *Tilskueren*, juli 1929, optrykt *Mellem Krigene*, s. 41 ff.
142. I den citerede skildring af patricierkvarteret i Palma fra *En Kavalier i Spanien* findes også flg. linjer: »Jeg tænkte mig en sagkyndig ved min Side (. . .) Han vilde have lært mig det levende, det mangfoldige i Stilheden, og jeg forstod, hvor intim Viden der skal til for at fatte Roen« (s. 70). Og til sidst i bogen ønsker T.K. sig som nævnt en sagkundskab, der skal forjage de lyriske tåger. Jeg ville tro, at der med den sagkyndige er tænkt på Frithiof Brandt. I hvert fald er der klare overensstemmelser med to scener i *Livets Arabesk*, hvor Pram (der har Brandt som model) optræder. Et sted siger Baumann: »Jeg forstår blot ikke Roen«, og Pram svarer, at det gør han selv (s. 219). Senere giver Pram sin ven dette råd: »Du må lære Saglighed, tykke Mand, ellers løber du over Gevind. Saglighed er den eneste hygiejniske Foranstaltning mod psykologisk Forvirring« (s. 242).
143. Ganske tilsvarende skriver T.K. året før i anledning af Johs. V. Jensens digtsamling *Den jydsk Blæst*: »man ser saaledes, at hans Ideal stadig er det Goetheske, det Oehlenschlägerske, det i dybeste Forstand asociale, kunstneriske Standpunkt« (*Tilskueren*, juni 1931, optrykt *Mellem Krigene*, s. 44).
144. *Gads danske Magasin*, 26. Aarg. (1932), s. 136.
145. En mere ublandet positiv vurdering af Goethe kommer frem i den omtrent samtidige artikel »Europæisk lyrik paa dansk«. »Goethe staar fast«, hævder T.K. her; »til »den rolige Olympier« i Weimar vender vi alle tilbage, før eller senere«. Han fastslår også her, at Goethes digtning altid har været og stadig er levende i Danmark (*Tilskueren*, juli 1930, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 23, 22, 21).
146. *Pol.*, 26.5.1932, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 188.
147. *Pol.*, 29.6.1940, optrykt *Mellem Krigene*, s. 317.
148. Se herom note 166 til III. del.



149. *Pol.*, 30.6.1925, optrykt *Digte i Døgnet*, s. 61 f.
150. Anmeldelserne af James Hilton, *Goodbye, Mr. Chips!* (*Pol.*, 29.4.1935) og af den danske oversættelse af samme bog (*ib.*, 17.11.1935). I den sidste hedder det: »Vi har alle haft en Lærer, som vi kunde have Lyst til at skrive en Bog om, en gammel Knark med Særheder og med et saa ejendommeligt Sprogbrug, at vi Decennier efter kan more os med at citere ham og synes, at disse Ord netop er Udtryk for Alverdens Visdom. En saadan Bog er James Hiltons: Farvel, Mr. Chips! som nu heldigvis er udkommet paa Dansk, og som vi ønsker enhver i Hænde, der selv har været ude for et vældigt Menneske af en Pædagog«. Der er ingen tvivl om, at der her tænkes på Th. A. Müller.
151. Se artikler om Eliot i *Pol.*, 26.5.1933 (optrykt *Mellem Krigene*, s. 211 ff.), 1.4.1944, 5.11.1948.
152. *Pol.*, 16.3.1955, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 45.
153. *Rejse i Italien*, s. 35, 297; *Pol.*, 4.9.1951, optrykt *Det skabende øje*, s. 94.
154. *Pol.*, 19.7.1935.
155. *Ib.*, 6.4.1937.
156. *Ib.*, 12.5.1943.
157. *Ib.*, 10.12.1941.
158. *Ib.*, 26.9.1943.
159. *Ib.*, 4.3.1942.
160. *Ib.*, 7.3.1941.
161. *Ib.*, 8.10.1941, 4.4.1942 (optrykt *Mellem Krigene*, s. 118), 16.10.1943.
162. *Pol.*, 23.10.1946.
163. Har T.K. selv fundet på dette ord? Det findes i hvert fald ikke i *Ordbog over det danske Sprog*.
164. *Pol.*, 20.1.1948, optrykt *Til Dags Dato*, s. 75.
165. Jfr. også en artikel i *Pol.*, 28.5.1949, hvori det hedder, at Goethes ord for »enhver fornuftig nordeuropæer« er »af overordentlig vægt« (optrykt *Til Dags Dato*, s. 217).
166. *Pol.*, 26.11.1950, optrykt *Til Dags Dato*, s. 81 f., 85.
167. *Pol.*, 28.8 og 5.9.1949, optrykt *Til Dags Dato*, s. 193 ff., 202 ff.
168. *Til Dags Dato*, s. 198 udtrykker T.K. sin forhåbning om, at K. F. Plesners bog om Goethe vil få »de unge, i denne af Søren Kierkegaard og Vilhelm Grønbech mareredne tid til at læse Goethe«. Og han slutter den anden artikel med at ville kaste Carl Roos' essay »Kierkegaard og Goethe« »i gabet paa ungdommens hylende Kierkegaard-ulve« (*ib.*, s. 205). (Ud fra dette kunne man tro, at Carl Roos i sit essay (i *Germanica* (1938), s. 125 ff.) tager parti for Goethe. Roos understreger selv, at han

- vil være upartisk, og faktisk indskrænker han sig også til at vise, »at Kierkegaard og Goethe er helt forskellige Mennesketyper, har diametralt modsat Anlægspræg« (*op.cit.*, s. 128). Men herigennem viser han jo for så vidt også den kun relative berettigelse af Kierkegaards standpunkt.
169. *Til Dags Dato*, s. 193, jfr. s. 202, 204 f.
  170. Optrykt *ib.*, s. 247.
  171. *Rejse i Italien*, s. 303 f. – At være en »verdensmand« hører med til T.K.s forestilling om den gode europæer, Ordet bruges om Johs. Jørgensen *ib.*, s. 243, om Frederik Poulsen *Pol.*, 14.10.1926, 7.3.1941.
  172. *Pol.*, 11.10.1947, 13.2.1950 (optrykt *I min Tid*, s. 194), 15.9.1953, 15.8.1958, 8.12.1960 (optrykt *I min Tid*, s. 151).
  173. *Pol.*, 4.9.1957, optrykt *Den evige uro*, s. 158.
  174. *Rejse i Italien*, s. 38 f.
  175. Om de tre værker se f.eks. Salvatore Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, 2. udg. (Rom 1950), s. 104 ff. samt Tavv. LXVI–LXIX.
  176. *Pol.*, 24.6.1948, 28.8.1949 (optrykt *Til Dags Dato*, s. 196). Det er ganske interessant, at det sidste sted er en næsten ordret gentagelse af nogle ord i en artikel i *Tilskueren* juli 1929, optrykt *Mellem Krigene*, s. 42. – Mere positivt om Thorvaldsen *Rejse i Italien*, s. 218 f. og vel også 264.
  177. *Pol.*, 23.6.1963.
  178. Pär Lagerkvist, *Den knutna näven* (Stockholm 1934), s. 22.
  179. *ib.*, s. 120.
  180. *Pol.*, 29.5.1948.
  181. *ib.*, 4.3.1949, optrykt *Til Dags Dato*, s. 153.
  182. *Pol.*, 5.7.1953, optrykt *Det skabende øje*, s. 87.
  183. Måske forkert gengivelse af »Gammeleuropæers«.
  184. *Svendborg Avis*, 15.7.1953.
  185. *Tom på Thurø*, s. 60 f.
  186. »Gensyn med Rom«, *Pol.*, 6.4.1958, optrykt *Hvad var mit Ærinde?*, s. 81 ff.
  187. T.K.s næstsiste artikel med italiensk emne er en anmeldelse af nogle bøger om Italien, *Pol.*, 23.11.1957, altså få måneder før den anden rejse til Rom. Den udtrykker længsel efter Italien, særlig Rom, men har i øvrigt meget lidt »gammeleuropæisk« tendens – dog et ønske om at være »latinsk filolog og kunne forstaa de katolske præsters prædikener eller klangen i de romerske cockney-digteres vers«.
  188. Anne Marie Bjerg, *op.cit.*, s. 77 f.

189. *Livets Arabesk*, s. 201, 277; *En Anden*, s. 22.
190. Hun nævner heller ikke det sted i artiklen »Septemberklarhed« (*Pol.*, 11.9.1943), hvor T.K. omtaler sin store kærlighed til blanke kastanjer og funklende, saltvandsvåde sten (optrykt *Det skabende øje*, s. 40).
191. *Pol.*, 1.1.1954, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 164, 161.
192. *Pol.*, 16.4.1943.
193. *Hærværk*, s. 38.
194. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 108.
195. T.K.-aften på Odense Katedralskole 10.4.1953 (referat i *Fyns Tidende*, 11.4.1953), Jfr. også *Rejse i Italien*, s. 258, hvor der tales om en strofes »matematiske skønhed«.
196. *Ekstrabladet*, 27.7.1953.
197. *Svendborg Amtstidende*, 31.7.1953.
198. *Pol.*, 1.8.1943. Uddybet i *Kristeligt Dagblad*, 4.8.1943, hvor T.K. siger, at *Hærværk* er hans bedste roman, bl.a. »fordi jeg kompositions-mæssigt har naaet, hvad jeg selv mente var Idealet af en Roman: Saa faa Referater som muligt og saa mange Situationer som muligt, saa de forskellige Personer ikke forklares, men er til . . .«.
199. *Pol.*, 21.7.1963.
200. *B.T.*, 7.11.1964, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 161. Jfr. interview, *Fyns Tidende*, 28.4.1958, hvor T.K. siger, at det vel må være for hans lyrik, at han har fået den store årlige hædersgave.
201. Tale på Svendborg rådhus 2.5.1970 (*Fyens Stiftstidende*, 3.5.1970).
202. *Svendborg Avis*, 15.7.1953.
203. *Berlingske Tidende*, 28.7.1963. Jfr. *Pol.*, 20.2.1955, optrykt *Det skabende øje*, s. 113: »jeg vil nødigt paa mit dødsleje komme i tanker om et daarligt vers, jeg har sendt ud i verden, og det har jeg jo, det har jeg jo«.
204. Om Jørgen Gustava Brandt bruges udtrykket »sindssvagt ærgerrig« (*Pol.*, 19.11.1960, optrykt *I min Tid*, s. 77), om Olaf Bull, Per Lange og Thorkild Bjørnvig »halsløst ærgerrig« (*Vindrosen*, maj 1956, optrykt *Oplevelser med Lyrik*, s. 166). Jfr. også om Rimbaud *Pol.*, 27.9.1938.
205. Se f.eks. *Pol.*, *Magasinet*, 17.11.1929 og »Kunst, Økonomi, Politik«, *Mellem Krigene*, s. 100 ff.
206. *Berlingske Tidende*, 28.7.1963.
207. *Ib.*
208. *Svendborg Avis*, 15.7.1953.
209. *Pol.*, 20.2.1955, optrykt *Det skabende øje*, s. 113 f.; *Pol.*, 1.7.1956, optrykt *Fra Holger Drachmann til Benny Andersen*, s. 251; *Aabenhjertige Fortielser*, s. 141; *Pol.*, 21.7.1963.

## VII. Slutning

1. W. Glyn Jones, *Johannes Jørgensen* (New York 1969), s. 7.
2. Fjernsynsinterview ved Erling Nielsen, 3.8.1968: »jeg mener at centrum i mig er en lyriker jeg tror det er en lyriker der har skrevet En kavalier i Sp. og Hærværk, det ville en prosaist ikke – *han* ville have lagt det mere episk an; men det er jo ikke episke ting«. Her efter notater af lektor Jørgen Øhlenschläger. – Jfr. også interview i *Pol.*, 17.11.1968.
3. *Pol.*, 3.4.1960, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 153; jfr. *B.T.*, 7.11.1964, optrykt *Omkring Hærværk*, s. 160.
4. T.K. har flere gange erklæret, at der ikke er nogen kvindeportrætter i *Hærværk* (interview i *Pol.*, 1.8.1943; *Tom på Thurø*, s. 60). Dette begrundes på det sidste sted med blufærdighed, men det er næppe hele forklaringen. I interviewet fra 1943 siger han om *Hærværk*: »der er ingen Kvindeportrætter i den . . . men naturligvis har jeg ikke kunnet løbe fra Mandsportrætter, jeg har maattet ha en Opbygning af faste Kulisser omkring denne svømmende Menneskeopfattelse«. T.K. tager det altså som en selvfølge, at mandsportrætter er mere nødvendige end kvindeportrætter, men hvorfor? Forklaringen er vel, at kvinderne i bogen kun har en ret passiv, så at sige lyrisk rolle som genstand for Jastraus erotiske følelser og derfor gerne må være typer, mens mændene handler, deltager i diskussioner m.m. og derfor i højere grad har måttet individualiseres. Resultatet af modelbenyttelsen er da også blevet, at en række af de mandlige personer er blevet pittoreske og karakteristiske skikkelser (vel især Vuldum, Sanders, Iversen, Kjær), mere end nogen af de kvindelige.
5. Radiointerview ved Karl Bjarnhof (her iflg. referat i *Vendsyssel Tidende*, 4.8.1953). Lidt anderledes iflg. optegnelser af lektor Jørgen Øhlenschläger: »Bj: Udviklingsromanen? TK: udviklingsromaner bliver let konstruktion . . . der er et mønster i et menneskes liv, der snarest er forandring, forandring.«
6. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 147.
7. *Ekstrabladet*, 4.8.1942.
8. *Pol.*, *Magasinet*, 17.11.1929.
9. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 147, jfr. interview i *Fyns Tidende*, 28.4.1958, i *Pol.*, 21.7.1963.
10. Emil Frederiksen, *Johannes Jørgensens Ungdom* (1946), s. 23.
11. Fortale til *Samtlige Skrifter I* (1780), her citeret efter Johannes Ewalds *Samlede Skrifter III* (1916), 240. Citeret af T.K. *Pol.*, 2.5.1945, optrykt *Mellem Krigene*, s. 360 f.; *Tom på Thurø*, s. 53.



12. *Svendborg Avis*, 15.7.1953.
13. Der findes dog antydninger i denne retning. Se Johannes Jørgensen, *Vælskland* (1917), s. 58 og hans »En Begyndelse til en uskreven Bog«, angivelig skrevet 1894, trykt i *Forfatterbogen* (1898) og optrykt i Emil Frederiksen, *op.cit.*, s. 295 f.
14. »skab« tilføjet over linjen.
15. *Aage Veeg*, s. 40.
16. *Pol.*, *Magasinet*, 17.11.1929.
17. Selvfølgelig er der i den danske litteratur også andre eksempler på overgange fra en digterisk til en mere fagligt præget fase. Denne overgang lykkes selvsagt bedst, når forfatteren er intellektuel, som f.eks. Holberg. Mindre vellykket er overgangen i et berømt, nyere tilfælde: man må indrømme, at »den grublende Del af Johs. V. Jensens Forfatterskab«, som Rubow kaldte det, er langt fra at stå mål med hans ungdoms digteriske mesterværker.
18. *Pol.*, 4.6.1974.
19. Se især *Aabenhjertige Fortielser*, s. 60 ff., 65, 88.
20. *Tom på Thurø*, s. 59.
21. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 19.
22. *B.T.*, 29.11.1921.
23. *En Anden*, s. 147.
24. *Ib.*, s. 16: »Jeg gik ud på den lyse Sankt Annæ Plads med de palægtinge, hvide Huse. Der var altid et gennemsigtigt Skær her, og jeg troede, det kom fra Amalienborg, hvor Kongen boede.«
25. For hele dette klasse-spørgsmål jfr. endvidere *ib.*, s. 157, 193, 196 ff., 243 ff.; *Hvad er Heta?* (1946), s. 81 f.; *Livets Arabesk*, s. 54, 265, samt det i slutningen af vort kapitel om denne roman citerede sted i manuskriptet, 2. del, kap. X.
26. Jesper Ewald, *Han vender timeglasset*, s. 66.
27. *Svendborg Avis*, 27.7.1953; *Ekstrabladet*, 27.7.1953; *Aarhus Stiftstidende*, 29.7.1953. Af førstnævnte blad fremgår det, at billederne var taget under Johs. Jørgensens besøg på Thurø 25.7.1953. — *Assens Amts Avis*, 29.7.1953, meddelte, at T.K. ville fejre 60 års dagen bl.a. »sammen med sin gamle Ven, den nylig hjemvendte Digterkollega Johannes Jørgensen«.
28. *Aarhus Stiftstidende*, 29.7.1953.
29. Kjeld Elfelt, *Dansk biografisk Leksikon*, XIII (1938), 339.
30. Fjernsynet, 16.10.1969. Her efter notater af lektor Jørgen Øhlenschläger.
31. Jfr. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 140.

32. Brev til Otto Gelsted, citeret af Poul Uttenreiter i artiklen »Omkring Klingen«, *Klingen*, 1942, s. 18. — Jfr. også fjernsynsinterview, 3.8.1968.
33. *Svendborg Avis*, 15.7.1953.
34. Ernst Frandsen, *op.cit.*, s. 174.
35. I et interview i *Kristeligt Dagblad*, 4.8.1943, citerer T.K. nogle udtalelser af Aldous Huxley om denne frigørelses-proces, der var fælles for mange af tidens forfattere. De bekræfter i høj grad den fortolkning, vi har givet af T.K.s udvikling: »For mig som for de fleste af mine Samtidige var Meningsløshedens Filosofi væsentligt et Værktøj til Befrielse. Hvad vi længtes efter, var Befrielse for en bestemt politisk og økonomisk Ordning og fra en bestemt sædelig Ordning. Vi vendte os mod den herskende Moral, fordi den holdt vor seksuelle Moral nede«. Dette citat, tilføjer T.K., »har givet mig saa meget at tænke paa, at jeg haaber at faa skrevet en Bog om min Tids Ungdom paa Grundlag af det . . .«.
36. *Pol.*, 21.7.1963.
37. Wamberg, *Samtaler med danske Digttere*, s. 16.
38. *Ib.*, s. 15.
39. *Pol.*, 4.9.1951, optrykt *Det skabende øje*, s. 92.
40. *Min yndlingslæsning*, s. 7.
41. *Rejse i Italien*, s. 22.
42. En linje af det allerede citeret i dagbogen fra østen, 27.4.1922.

# LITTERATURFORTEGNELSE

Princippet for litteraturfortegnelsen er, at der kun er medtaget tekster, som direkte er citeret eller benyttet i afhandlingen. Der tilstræbes således på intet punkt bibliografisk fuldstændighed. Digte, artikler, interviews m.m. af Tom Kristensen, som ikke er optrykt i bogform, medtages ikke i fortegnelsen, da de fuldstændig ville sprænge rammerne, og da der i noterne overalt er givet nøjagtige henvisninger.

Det kan i denne forbindelse bemærkes, at når *artikler og interviews* af Tom Kristensen er optrykt i bøger, citeres der i afhandlingen i regelen efter disse. Dette er gjort af praktiske grunde (hensyn til læseren), og der er altid sammenlignet med førstetrykket; hvor der er sket andet end ortografiske ændringer, citeres der efter førstetrykket. Denne regel er ikke fulgt for *digtes* vedkommende; da der er lagt vægt på at se digtsamlingerne som helheder, har disses tekster måttet betragtes som de vigtigste. Oplysninger om varianter i førstetryk af digte findes i noterne.

## 1. Trykte arbejder i bogform af Tom Kristensen

*Fribytterdrømme*, 1920.

*Livets Arabesk. Roman*, 1921.

*Chaos er Verden. Tale i Digt til Studentersamfundet ved Rusgildet d. 8. Oktober 1921*, 1921.

*Mirakler*, 1922.

*Påfuglefferen*, 1922.

*En Anden. Roman*, 1923.

»Bokserdrengen«. *En Fortælling fra det kinesiske Oprør*, 1925.

*En Kavalier i Spanien*, 1926. 2. opl., 1927. 3. udg., 1945.

*Verdslige Sange*, 1927.

*Sophus Claussen*, 1929.

*Hærværk*, 1930.

*En Fribytters Ord*, 1932.  
*Vindrosen. Konfrontationer*, 1934.  
*Mod den yderste Rand*, 1936.  
*Digte i Døgnet*, 1940.  
*Mellem Scylla og Charybdis*, 1943.  
*Hvad er Heta?*, 1946.  
*Mellem Krigene. Artikler og Kroniker*, 1946.  
*En Omvej til Andorra*, 1947.  
*Rejse i Italien*, 1951.  
*Til Dags Dato. Artikler og Kroniker*, 1953.  
*Den sidste Lygte*, 1954.  
*Det skabende øje. Kroniker*, 1956.  
*Oplevelser med Lyrik*, 1957.  
*Den evige uro*, 1958.  
*Hvad er Heta? og andre fortællinger*, 1959.  
*Mord i Pantomimeteatret eller Harlekin Skelet*, 1962.  
*I min Tid. Fra Klunketid til Øgledage*, 1963.  
 (udg.) *Min yndlingslæsning*, 1964.  
*Aabenhjertige Fortielser. Erindringsglimt*, 1966.  
*Fra Holger Drachmann til Benny Andersen. Udvalgte Artikler om dansk Lyrik*, 1967.  
*Hvad var mit Ærinde? Rejseglimt*, 1968.  
*Blandt københavnere. Nogle erindringsglimt*, 1973.  
*Med disse Øjne —. Digte*, 1973.

## 2. Utrykte primærkilder

a) utrykte tekster af Tom Kristensen.

»Efterladte papirer« (EP), der i øjeblikket (august 1975) er deponeret på Det kgl. Bibliotek, men tilhører T.K.s bo. Se nærmere Carl Bergstrøm-Nielsens registrant, »Tom Kristensens papirer«, 1975. Indeholder bl.a.:

*Aage Veeg* (romanfragment, 1912, med ændringer fra 1914).  
 En række (fragmenter af) fortællinger, ca. 1914.  
*De fyrretyve Digte*, ca. 1913–17.  
 Manuskripter til en række digte i *Fribytterdrømme*, *Mirakler*, *Verdslige Sange*, *Mod den yderste Rand* og *Digte i Døgnet* samt til andre digte.



Dagbog fra rejse til østen, 1922.

Dagbog fra rejse i Frankrig, Spanien og Andorra, 1947.

Dagbog fra rejse i Italien, 1950.

Litterært manifest, 1914, hos civilingeniør Sigurd Brandt.

Brev til Frithiof Brandt, 1915. Tilhører professor David Favrholt.

Manuskript til *Livets Arabesk*, Det kgl. Bibl., Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 2. B.

I. 1.

Manuskripter (renskrift) til *Mirakler* og *Verdslige Sange*, Det kgl. Bibl., Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 1. A.

Brev til Paul Hagerup, 1923, solgt på Bruun Rasmussens auktion 18.11.1971.

Dagbog fra Spanien, 1925, Troensegaardske Samling, Det kgl. Bibl.

Breve til Harald Bergstedt, Det kgl. Bibl., Ny kgl. Saml. 4313, 4°.

Udkast og manuskripter til *Hærværk*, Det kgl. Bibl., Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 3. B. I. 2.

Kladder til *Nyhavn* og *Stjærner og Vindruer (Mod den yderste Rand)*, Det kgl. Bibl., Ny kgl. Saml. 2355, 2°. 1. A.

b) utrykte tekster af andre.

Frithiof Brandt, selvbiografisk skitse, ca. 1916. Tilhører professor David Favrholt.

Frithiof Brandt, brev til Tom Kristensen, 1920, EP, Det kgl. Bibl.

Søren Hallar, dagbog fra rejse til østen, 1922. Tilhører fru Kirsten Hallar.

Johs. Müller, afskedsprædiken i Roskilde domkirke, 1939. Tilhører forfatteren.

Johs. Müller, brev til mig, 1974.

### 3. Litteratur om Tom Kristensen

a) trykte arbejder.

Lars Arild, »Skrifthandling og identitet. Om at læse forfatterskaber«, *Kritik*, nr. 18, 1971, s. 37 ff.

Jørgen Breitenstein, »En gammeleuropæer på rejse. Tom Kristensen: Rejse i Italien«, *Indfaldsvinkler. 16 Fortolkninger af nordisk Digtning tilegnet Oluf Friis*, 1964, s. 114 ff.

- Hans Brix, »Tom Kristensen: Itokih!«, *Analyser og Problemer*, VI, 1950, s. 273 ff.
- Hans Jørn Christensen, »En fribytters univers. Om Tom Kristensens ekspressionistiske digte«, *Edda*, bd. LXIX, 1969, s. 410 ff.
- Niels Egebak, *Tom Kristensen*, 1971.
- Kjeld Elfelt, *Dansk biografisk Leksikon*, XIII, 1938, s.v. Tom Kristensen.
- Søren Hallar, *Tom Kristensen. En farvepsykologisk Studie*, 1926.
- Erik Hansen, »Tom Kristensens »Drengen med Æblet««, *Meddelelser fra Dansklærerforeningen*, 1970, 3, s. 224 ff.
- Mogens Bjerring Hansen, *Person og vision. »Hærværk« og dens forudsætninger*, 1972.
- Regin Højberg-Pedersen, *Tom Kristensen*, 1942.
- Henning V. Jensen, »En fribytters univers. Om Tom Kristensens debutsamling«, *Kritik*, nr. 18, 1971, s. 5 ff.
- Johannes Johansen, *Thurø og Tom*, Herning, 1975.
- Aage Jørgensen (udg.), *Lyrikeren Tom Kristensen*, 1971.
- Aage Jørgensen (udg.), *Omkring Hærværk*, 1969.
- Aage Jørgensen, »Studier i Tom Kristensens roman »Hærværk«, *Danske Studier*, 1962, s. 48 ff.
- Aage Kabell, »Tom Kristensens Nyhavns-Odyssé«, *Gads danske Magasin*, 1952, s. 489 ff.
- Preben Ramløv, »Tom Kristensens roman »Bokserdrengen« som indføring i hans forfatterskab«, *Børne- og ungdomsbøger. Problemer og analyser*, red. af Sven Møller Kristensen og Preben Ramløv, 1969, s. 179 ff.
- Hanne Marie Svendsen, efterskrift til *Hærværk*, *Gyldendals Bibliotek*, bd. 29, 1964, s. 231 ff.
- Poul Henning Traustedt, »Tom Kristensens lyriske Stil«, *Danske Studier*, 1948, s. 71 ff.
- Tom på Thurø. En samtale mellem Tom Kristensen og Thorkild Bjørnvig*, Odense, 1971.
- Bodil Wamberg, »Sexualitet og metafysik. En studie i Tom Kristensens *Hærværk*«, *Edda*, 1974, s. 283 ff.
- Jørgen Øhlenschläger (udg.), *Tom Kristensen i poesi og prosa*, 2. udg., 1963.
- b) utrykte arbejder.
- Anne Marie Bjerg, »Hovedproblemerne for mennesket og kunstneren Tom Kristensen, i digtsamlingerne »Fribytterdrømme« og »Mirakler««, specialeopgave ved Københavns Universitet, 1967. Resumé i *Extracta 1. Resumeer af specialeopgaver fra det Filosofiske Fakultet ved Københavns Universitet 1967–68*, 1968, s. 18 ff.

- Frithiof Brandt, efterladte udkast til en bog om den unge T.K., dels Det kgl. Bibl., dels hos civilingeniør Sigurd Brandt.
- Tom Børgesen og Flemming Bolding Christensen, »En tematisk gennemgang af Tom Kristensens ungdomsdigtning til og med »Påfuglefjeren««, 1. dels-opgave ved Odense Universitet, 1973.
- Finn Hjelm Hirshals, »En intern analyse af hovedmotiverne i »Hærværk««, specialeopgave ved Københavns Universitet, 1968. Resumé i *Extracta* 2, 1969, s. 168 ff.
- Jørn List-Christiansen, »Metode, livsholdning og kunstsyn i Tom Kristensens kritik 1924–45«, specialeopgave ved Københavns Universitet, 1970–71. Resumé i *Extracta* 4, 1972, s. 148 ff.

#### 4. Anden benyttet litteratur

- Hans Ahlmann, *Det danske Parnas 1900–1920*, 1920.
- Harry Andersen, *Studier i Sophus Claussens lyrik*, 1967.
- Jean Anouilh, *Pièces roses*, Paris, 1958.
- Salvatore Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, 2. udg., Rom, 1950.
- Hermann Bahr, *Expressionismus*, 3. opl., München, 1919.
- Carl Bergstrøm-Nielsen, *Analfabeternes forlægger og den glade magister. Forlæggerprofiler. Digterportrætter*, 1974.
- H. C. Branner, *To Minutters Stilhed*, 1944.
- Peter Brask, *Tekst og tolkning*, 1. del, Roskilde, 1974, I.
- Emil Bønnelycke, *Asfaltens Sange. Prosafragmenter*, 1918.
- Emil Bønnelycke, *Aurora. Roman*, 1920.
- Emil Bønnelycke, *Buer og Staal. Digte*, 1919.
- Emil Bønnelycke, *Festerne*, 1918.
- Emil Bønnelycke, *Gadens Legende. Digte*, 1920.
- Emil Bønnelycke, *Ild og Ungdom. Digte*, 1917.
- Emil Bønnelycke, *Joschja Ogoll. Novelle*, 1920.
- Emil Bønnelycke, *Margrethe Menkel*, 1921.
- Emil Bønnelycke, *Spartanerne. Roman*, 1919.
- Emil Bønnelycke, *Taarer. Digte*, 1918.
- Jean-Marie Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, 1926.
- G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, 12. udg., London, 1919.
- Hans Jørn Christensen, »Fascination som provisorium? Om Emil Bønnelyckes ekspressionistiske tekster«, *Meddelelser fra Dansk lærerforening*, 1971, s. 271 ff.

- Sophus Claussen, *Djævlerier*, 1904.
- Sophus Claussen, *Fabler*, 1917.
- Sophus Claussen, *Jord og Sjæl. Erindringer, noveller og litterær Journalistik*, 1961.
- Sophus Claussen, *Pilefløjter*, 1899.
- Dansk Litteratur Historie*, bd. 4, 1966.
- Det ny Testamente*. Gengivet af danske Digtere, red. af Skat Hoffmeyer og Alfred Blenker, 1940.
- Holger Drachmann, *Forskrevet* – Anden særskilte Folkeudgave, 1909.
- T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, London, 1963.
- Christian Elling, *Man læser Dickens*, 1949.
- Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1959.
- Jesper Ewald, *De grønne Aar*, 1945.
- Jesper Ewald, *De rige Aar*, 1947.
- Jesper Ewald, *Han vender timeglasset*, 1963.
- Johannes Ewald, *Samlede Skrifter*, III, 1916.
- Nils Ferlin, *Goggles. Dikter*, Stockholm, 1942.
- Ernst Frandsen, *Aargangen, der maatte snuble i Starten*, 1943.
- Ernst Frandsen, *Sophus Claussen*, II, 1950.
- Emil Frederiksen, *Johannes Jørgensens Ungdom*, 1946.
- Emil Frederiksen, *Modern dansk litteratur*, Stockholm, 1931.
- Emil Frederiksen, *Ung Dansk Litteratur 1930–1950*, 2. udg., 1951.
- Karla Frederiksen, *Hjerteblomst. Drømmen om kærlighed*, 1954.
- Sigm. Freud, *Det Ubevidste. OmPsykoanalyse – Om Drømmen*, 1920.
- Axel Garde, *Dansk Aand. Et Omrids til de sidste Aars Literaturhistorie*, 1908.
- Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, 1845.
- Otto Gelsted, *Ekspressionisme*, 1919.
- André Gide, *L'Immoraliste*, Paris, 1902.
- J. W. Goethe, *Italianische Reise*, Hamburger Ausgabe, bd. XI, 4. opl., Hamburg, 1959.
- Aug. Goll, *Forbrydertyper hos Shakespeare. Seks Foredrag*, 1907.
- Vilh. Grønbech, *Goethe*, I, 1935.
- Søren Hallar, *Øst for Suez. Rejseskildringer*, 1923.
- Knut Hamsun, *Samlede Verker*, VIII, 1921.
- Lafcadio Hearn, *Kwaidan: Stories and studies of strange things*, London, 1905.
- J. L. Heiberg, *Poetiske Skrifter*, III, 1932.
- Ernest Hemingway, *Winner take nothing*, New York, 1961.
- Agnes Henningsen, *Den rige fugl*, 1953.
- Peder Hesselaa, *Vor Tids Digtere*, 1926.



- Hjørring Seminarium. Årsskrift 1966*, 1966.
- Ludvig Holbergs *Memoirer*, 1943.
- Harald Høffding, *Etik. En Fremstilling af de etiske Principer og deres Anvendelse paa de vigtigste Livsforhold*, 4. udg., 1913.
- Washington Irving, *A Chronicle of the Conquest of Granada*, London, 1829.
- Washington Irving, *The Alhambra, or the new Sketch Book*, Paris, 1832.
- Harry Jacobsen, *Digteren og Fantasten. Strindberg paa »Skovlyst«*, 1945.
- Johannes V. Jensen, *Danskere*, 1896.
- Johannes V. Jensen, *Den gotiske Renaissance*, 1901.
- Johannes V. Jensen, *Den store Sommer*, 1900.
- Johannes V. Jensen, *Digte*, 1906.
- Johannes V. Jensen, *Einar Elkær. Roman*, 1898.
- Johannes V. Jensen, *Hjulet*, 1905.
- Johannes V. Jensen, *Intermezzo*, 1899.
- Johannes V. Jensen, *Ved Livets Bred og andre Myter*, 1928.
- W. Glyn Jones, *Johannes Jørgensen*, New York, 1969.
- James Joyce, *Ulysses*, New York, 1942.
- Johannes Jørgensen, *Den hellige Frans af Assisi*, 5. udg., 1956.
- Johannes Jørgensen, *Vælskland*, 1917.
- Henning Kehler, *Kronik og Kritik*, 1922.
- Henning Kehler, *Paa Jagt efter Geniet*, 1938.
- Rudyard Kipling, *Soldatersange og andre Digte*, 1914.
- Rudyard Kipling, *Værker i Udvalg*, bd. 11, 1936.
- Klingen*, 1917 ff., 1942.
- Erich Kästner, *Fabian*, Berlin, 1931.
- Pär Lagerkvist, *Den knutna näven*, Stockholm, 1934.
- Per Lange, *Forvandlinger*, 1929.
- Sven Lange, *Meninger om Literatur*, 1929.
- Li-tai-pe. Nachdichtungen von Klabund*, Leipzig, 1915.
- Jack London, *Paa Langfart med Snarken*, 1916.
- Fred. Marryat, *Japhet der søger sig en Fader*, 1921.
- Kaj Munk, *10 Oxford-Snapshots klippet af en Dramatiker*, 1936.
- Kai Friis Møller, *Skribenter og Bøger*, 1942.
- Kai Friis Møller, *Udvalgte Essays 1915–1960*, 1960.
- Knud Nordentoft, *Ny Vin i nye Kar*, 1938.
- Fredrik Nygaard, *Evropaskitser*, 1919.
- Fredrik Nygaard, *Flag og Vimpler*, 1920.
- Fredrik Nygaard, *Første Digte*, 1915.
- Fredrik Nygaard, *I Støbeskeen. Fortælling*, 1920.
- Fredrik Nygaard, *Kværnen*, 1923.

- Fredrik Nygaard, *Opbrud. Digte*, 1919.
- Fredrik Nygaard, *Pejseild. Digte*, 1918.
- Fredrik Nygaard, *Vikingen*, 1920.
- Liam O'Flaherty, *Shame the Devil*, London, 1934.
- Jacob Paludan, *I høstens månefase. Lidt af en livsregistrering*, 1973.
- Jacob Paludan, *Torden i Syd*, 1932.
- Jacob Paludan, *Under Regnbuen*, 1933.
- K. F. Plesner, *Goethe. Et åndsportræt*, 1949.
- Henrik Pontoppidan, *Romaner og Fortællinger*, V–VI, 1926–27.
- Roberto Ridolfi, *The Life of Niccolò Machiavelli*, London, 1963.
- Chr. Rimestad, *Digtere i Forhør. Interviews og Breve*, 1906.
- Carl Roos, *Germanica*, 1938.
- Paul V. Rubow, *Holger Drachmann 1878–1897*, 1945.
- Hans Ruin, *Det sjunkna hornet*, Stockholm, 1956.
- Otto Rung, *Desertører. Fortællinger*, 1908.
- Otto Rung, *Sidste Kamp*, 1904.
- Chr. Sarauw, *Goethes Augen*, 1919.
- Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Säkular-Ausgabe, V, Stuttgart og Berlin, u.å.
- Frederik Schyberg, *Walt Whitman*, 1933.
- Hans Hartvig Seedorff, *Fra Danmark til Dvina. Nye Digte*, 1918.
- Hans Hartvig Seedorff, *Hyben*, 1917.
- Hans Hartvig Seedorff, *Vinløv og Vedbend*, 1916.
- Arthur H. Smith, *China in Convulsion*, New York, Chicago, Toronto, 1901.
- Vagn Steen, *Læsninger*, 1969.
- Hanne Marie Svendsen, *På rejse ind i romanen*, 1962.
- Niels Birger Wamberg, *Digterne og Gyldendal. Kapitler af et forlags historie*, 1970.
- Niels Birger Wamberg, *Samtaler med danske Digtere*, 1968.
- Putnam Weale, *Aabenhjertige Breve fra Peking*, 1911.
- Johannes Weltzer, *De usandsynlige Hverdage. En Art Levnedsbog*, 1953.
- Walt Whitman, *Leaves of Grass and Selected Prose*, New York, 1949.
- Cl. Wilkens, *Indledning til Filosofien. Filosofisk Propædeutik i Grundtræk*, 2. udg., 1911.
- Cai M. Woel, *Dansk Literaturhistorie*, 1956.
- Arnulf Øverland, *De hundrede Fioliner. Dikt i udvalg*, Oslo, 1968.

## ENGLISH SUMMARY

In part I, »Introduction«, the *aim* and *method* of this dissertation are stated. The primary *aim* is to examine the relation between the artistic and the ideological development of the Danish writer Tom Kristensen (1893–1974).

Starting from an earlier essay on his book *Rejse i Italien* (Travels in Italy) (»The Travels of an Old European«, *Indfaldsvinkler* (a Miscellany in honour of Prof. Oluf Friis)) (1964) a few preliminary assumptions as regards the *Ideological* development are propounded: the main theme in T.K.s works seems to be a restless soul who seeks rest. He can seek rest in two places: in that which is in itself quiet, or in that which is in itself un-quiet. The young, as well as the mature T.K., was aware of these two possibilities, but the young T.K. was most inclined to favour the un-quiet, whereas the mature T.K. preferred the quiet. At the same time as this development took place, properties like humour, mildness, and tolerance became more prominent in him.

However, his ideological development cannot be depicted as a straight line. In the early part of his life he approached various ideologies and philosophies of life, which were often of an extreme character, but he abandoned them all again. Since the late 1930's his attitude was a kind of Christian humanism, and his opinions were of a progressively moderate nature. It is linked up with this that, from being a rebel against all traditions, he reached a point where he could acknowledge with joy that he was himself part of a tradition.

It would seem that the *artistic* development of T.K. can be summarized in the following way: the earliest preserved part of his works evinces a pre-expressionist stage marked by a simple, restrained style. In his expressionist period, which spans only a few years, his artistic effects become at the same time more complex and more ecstatic. From 1922 a gradual simplification and – to some extent – a gradual refinement of his artistic form can be observed.

Thus, the ideological development seems to be a far more complicated process than the artistic one. Whether this is true – and, if so, why – will have to be established in the following parts of this dissertation.

The most appropriate *method* of investigation on this matter is probably partly to inquire into T.K.'s development within each of the four spheres which his production embraces: novels and short stories, travel sketches, lyrical poetry, criticism (parts II–V) – partly to examine the development of his ideas and viewpoints on various fields of concept (part VI). After this, it should be possible to answer, in part VII, the questions which are raised in part I, and further, to view the problems of the literary works in a wider perspective.

Part II, »Novels and Short Stories«, begins with an analysis of the unfinished and unprinted novel *Aage Veeg* (1912, including amendments from 1914). It is written in a simple style which is not yet marked by expressionism. As regards atmosphere, subject matter, and philosophy of life, it points back to the 1890's, especially to Johs. V. Jensen's early novels. Certain traits which were to become characteristic of T.K.'s expressionist poetry are, however, already foreshadowed here: the worship of the city, and nihilism. Some of the problems which mark the following novels, are found in embryo here. This applies to the problem of identity and to sexual problems, which are connected with a kind of mother fixation.

*Aage Veeg* is an autobiographical novel, but it is only in 1914 that T.K. makes the creation of an autobiographic body of work an item of a programme. In some narrative fragments from this time he uses the first-person narrator – a device which can still be found in the first phase (about 1919) of the work on *Livets Arabesk* (The Arabesque of Life) (1921). This book is his only expressionist novel, but there is some evidence that already during the composition of it he was retreating from expressionism. The book poses, for the first time clearly, the question of how a man can be delivered from his inner fear and restlessness. The two possibilities which are given special mention are eroticism and violent events. Besides is mentioned, though more superficially, the idea of joining some consistent ideology. Nothing of all this helps, however. It is not a psychological novel, and there are offered no reasons for the present condition of the protagonist.

*En Anden* (Someone Else) (1923) constitutes a break with expressionism. Through an analysis of the childhood of the protagonist an explanation is presented of the condition in which Dr. Baumann of the previous novel found himself. The subject of the book is the identity problem. The three possibilities of identification which Valdemar Rasmussen tries are religion, love, and art. But neither here can any of the possibilities materialize. The method of the book is psycho-analytical, but it does not share Freud's optimism. The analysis does not lead to recovery, only to realization.



*Hærværk* (Havoc) (1930) marks a new phase of the rupture with aestheticism (T.K.'s expressionism is but one form of aestheticism) which was begun in *En Anden*. The protagonist is once again a man who seeks release from his fear and restlessness. Some of the possibilities mentioned are the same as earlier on. The dream of finding rest by engaging in violent events was left behind by Ole Jastrau. He now attempts to make art, love or religion the focus of his life, but the attempt proves unsuccessful. There is, however, yet another way to go: into Marxist politics and economy. Whether this way is passable remains an open question. But at any rate, the end is less pessimistic than it was in *Livets Arabesk* and in *En Anden*.

All T.K.'s novels (after *Aage Veeg*) are well composed, but in *Hærværk* this art of composition rises to a hitherto unknown level. This is the reason why the contrast between a chaotic content and a clarified form, which is one of the secrets of his art, becomes especially significant in this novel.

The short stories in *Vindrosen* (The Wind Rose) (1934) and *Hvad er Heta?* (What is Heta?) (1946) deal, as far as the majority of them are concerned, with the same motifs as the novels. Otherwise, the stories in the two collections are extremely different. In the former are found mainly intensely eventful short-stories, often with an emphasized ending, in the latter psychological descriptions of children, which are largely poor in action.

The late detective novel *Mord i Pantomimeteatret* (Murder in the Pantomime Theatre) (1962) is interpreted as a novel about opposite attitudes towards life, that of the spectator and that of the man of action, a problem which, as will be shown in a later part of this dissertation, is very essential in T.K. Besides, the novel is characterized by humour and self-irony, traits which grew stronger in the writer as the years went by.

The principal line of development after about 1921 is in the direction of a more simple, harmonious and classic style. That *Hærværk* must be considered the peak of T.K.'s artistic creation is due to the fact that in this novel style is in a particular striking contrast to contents.

Part III, »Travel Sketches«, shows that also T.K.'s contributions to this genre are essentially autobiographical. They are means of expressing his own personality. We have not, here, documents from all the stages of the authorship. The writer's first important journey was his trip to the Far East in 1922. It is explained why this trip did not call forth an account in the form of a book, but only a number of articles. Of these the more existential ones, from China, are chiefly in the I-narrator form (although T.K. was always in company with other Danes, which he is silent about), the touristy ones, especially from

Japan, are we-narrations. To the young travel sketcher like to the young lyric poet and novelist existential experiences were related to loneliness.

This is affirmed by the analysis of *En Kavalier i Spanien* (A Cavalier in Spain) (1926), although the loneliness in this book is not fiction. Like *En Anden* and *Hærværk* the book is about a man who seeks release from his inner restlessness in art, love, and religion. By including T.K.'s diary of his travels in Spain in the investigation, it is shown that the escape theme, which gives the book its artistic structure, is overemphasized compared to the reality.

*En Omvej til Andorra* (A Detour to Andorra) (1947) is a humorous and self-ironic trifle, which scarcely touches upon the problems of the previous works. The humorous and self-ironic aspects of this book are parallel to those found in *Rejse i Italien* (Travels in Italy) (1951). But it is proved that behind the light form of this work there is a serious discussion of essential questions, especially T.K.'s relations to Catholicism and to antique art, and the tension between humility and megalomania in his own mind.

In part IV, »Lyrical Poetry«, it is demonstrated, among other ways by including a considerable amount of unprinted material in the investigation, that T.K.'s lyrical poetry must be divided up into three periods: 1. the pre-expressionist period (about 1911–13). 2. a period in which he used partly an expressionist style, partly a simpler and more subdued form and tone (from 1914 till 1920 or 1921). 3. a post-expressionist period (from 1922).

Of the production from the first period little is preserved. It was for the most part nature poetry of a probably rather impersonal kind, which was based on an entirely Danish tradition.

The breakthrough in 1914 seems, at the psychological level, to be very similar to the transition from the attitude of the 1890's to that of the early twentieth century, of the literature of expansion. There is now an increase of the actively influencing literary background, which comes to encompass this kind of literature.

T.K.'s nature prevented him, however, from a complete takeover of the Whitman-Kipling-Johs. V. Jensen-attitude to life, and this is probably the reason why, for some years, he wrote both expressionist and non-expressionist poems. For it is demonstrated that the expressionist poems mainly express extrovert, optimistic, life conquering moods, while doubting, melancholy, and anxious thoughts and feelings are more prevalent in the others. It is these other poems which are the most personal ones, for it is more likely that this was the way T.K. was in reality. *Fribytterdrømme* (Freebooter Dreams) (1920) is a monument to this whole contrast.

The abandonment of expressionism from 1922 means that his lyrical poetry becomes more personal. At first, in *Påfuglefjeren* (The Peacock Feather) (1922) he disguises, however, by choosing a Chinese setting. But this mask reveals more of what is behind it than the expressionist mask had done. From 1926, from the poems included in *En Kavalier i Spanien*, T.K.'s lyrical poetry is first and foremost poetry which clearly and in an undisguised way expresses his own ego. Moreover, there is on the whole a gradual development within this period, from 1922 until 1936. Moods and thoughts more and more approach clarification and serenity, without ever quite reaching it. The break with expressionism is in a way tantamount to a stylistic simplification, which even becomes more pronounced with the years. But in other respects the refinement of form becomes increasingly marked; this especially applies to the construction of the poems. The by far most essential ideal of T.K.'s lyrical poetry in the third period is Sophus Claussen.

Furthermore, great importance is attached to an understanding of the individual collections of poems – *Fribytterdrømme* (1920), *Mirakler* (Miracles) (1922), *Påfuglefjeren* (1922), *Verdslige Sange* (Secular Songs) (1927), and *Mod den yderste Rand* (Towards the Uttermost Edge) (1936) – as wholes, and to an analysis of their structure, a task which has been neglected in earlier research.

In a final chapter is shown that a number of the lyrical portraits of his fellow artists in *Digte i Døgnen* (Pièces d'occasion) (1940) contain more or less masked confessions about himself. This chapter thereby forms a transition to the following section of this dissertation.

The studies in part V, »Literary Criticism«, are divided up into two chapters. The first of these deals with the development of T.K.'s literary taste, and the connection between this and the general development of the authorship.

Here it is first established that in the 1920's he devoted a very considerable amount of time to slightly older contemporary Danish literature, particularly the lyrical poets of the 1890's. By a comparison between his articles from the 1920's on these poets and later contributions, it is demonstrated that in the twenties he is still highly annoyed by a philosophy of life which is different from his own, and that he does not yet use literary criticism as a means of expressing his own personality. This is the reason why the artistically and psychologically most understanding and ideologically most tolerant articles on the lyrical poetry of the nineties are chiefly written after 1930. When T.K. in 1931 after a few years' pause returns as a critic on the staff of *Politiken* (a Danish newspaper with a Social-Liberal bias), his field of activity is considerably extended. He now becomes the principal reviewer of new foreign,



especially Anglo-Saxon and Norwegian-Swedish, literature. In his reviews of post-war English and American writers he identifies himself completely with this generation, at the beginning mostly with approval, but gradually with mounting scepticism. A kind of rupture takes place about 1940, as his reviews are now first and foremost characterized by patriotism and consciousness of tradition.

The second chapter analyses a number of articles in which – covertly or overtly – he identifies himself with other writers, without generation solidarity being the essential thing.

Consequently, what is involved here is more specific traits which he dared not represent as common to the age as a whole. As instances of covert identification are included analyses especially of articles on D. H. Lawrence, August Strindberg, Erich Kästner, and Arnulf Øverland.

An essential point in part V is the following: after T.K.'s fictional production had been all but left off, about 1930–31, and he no longer could express his self in this way, he began to do so through his critiques. We have seen that in his expressionist poetry he wished to hide behind an image, in *Påfugleffjeren* to disguise himself by choosing a Chinese setting. It is now maintained that many of his articles from the 1930's and partly later are his *third mask* – after his drastic self-exposure in *Hærværk*.

Part VI, »Ideas and Attitudes«, examines in six chapters the six fields of concept which, in the course of his life, T.K. tried to associate himself with in the hope that they might release him from his inner fear and restlessness.

Chapter 1, »War and Violent Events«, shows that the young writer harboured a dream of finding release through war and dramatic events; but by an analysis of various passages it is made clear that in this connection he always saw himself in the role of the *spectator*, not in the role of a *participant*. In this context it is established that World War I was probably of far less consequence to him than he himself indicated for at certain time later on. Finally, it is proved that travels and dramatic events were of a similar nature to T.K.: it is in both cases a question of flight from his own identity.

Chapter 2, »Religion«, deals with the religious development of the writer. He became an atheist while at high school and, despite considerable vacillation, stuck to this attitude until 1939. It is asserted that, already in the years around 1920, he was beginning to find atheism and nihilism problematic, and this is linked up with the fact that his inner fear was now emerging to the surface. In the 1920's he was approaching the Catholic Church, but the temporary, Marxist solution of his crisis thrust his religious considerations into the background for the time being. A point is made of demonstrating



that the somewhat Barthian conversion in 1939 only came at a time when Marxism and violent events had lost their importance to him, and that the new religious standpoint was of a far less absolute character than a conversion to Catholicism would have been.

Chapter 3, »Eroticism«, interprets T.K.'s attitude to erotic questions as an only partly sustained liberation, followed by a partial return to restraint. He was originally bound to the Victorian norms in his home and to his mother in particular. It is pointed out that the erotic emancipation, which appears in the period about 1914–27, was in fact limited by inhibitions. In the long run he did not have the strength to bear it, and he returned, to some extent, to ideas influenced by Victorianism.

Chapter 4, »Politics«, shows that for many years T.K. was only rather vaguely left-wing, but in 1928 – in order to show his solidarity with his mother, for one thing – he became a Marxist. This point of view, which had never been entirely without reservations, lasted only until the middle of the 1930's, when, among other things, the development in the Soviet Union made him disillusioned. From then on his attitude was, if anything, Social Liberal.

Chapter 5, »Classicism«, gives an account of the interest in antiquity in the light of classicism, in European traditions, in Italy, etc., which for a number of years is strongly pronounced in T.K., and which reaches its zenith around 1950. It is established that this classicistic tendency must be viewed in the context of classicistic traits in the body of his fictional work.

Chapter 6, »Art«, proves that T.K.'s own creative work was to be the road to delivery, which had the deepest and longest lasting importance to him. The reason for this, it is maintained, is that religion, politics, classicism etc. were something which was outside, whereas art was in him as a possibility. In art he vanquished – temporarily – the chaos which was in him by shaping it into order. This special function which art had for him was of fundamental importance to his aesthetics. It was that which conduced him to unquestionably prefer clear-cut, solid, rounded-off works whose form approached perfection as nearly as possible.

In part VII, »Conclusion«, it is concluded that T.K. used the four genres in which he wrote – novels and short stories, travel sketches, lyrical poetry, criticism – primarily to express his self, and that he is thus chiefly a *lyrical poet*. On this point, and on a number of others, the similarities between him and an older Danish writer, Johannes Jørgensen (1866–1956), are pointed out.

Apart from being a poet, T.K. is, however, a pronounced intellectual. It is

common to him and Johs. Jørgensen that they are both fundamentally lyrical poets and intellectuals, and not novelists. They had virtually nothing else to write about in their novels than the problems of their own childhood and youth. It is therefore natural that their works consist of a lyrical and later a more professional phase which takes its beginning at a time when the complex of youthful problems has been brought to an end (1894 and 1930). By the term professional is meant, where Johs. Jørgensen is concerned, his lives of saints, Catholic travel books etc., in the case of T.K. his literary criticism.

Though, so far, only *two* phases have been mentioned in connection with T.K.'s development, there are, in fact, from a different point of view, *three* phases, which may be designated: restraint, emancipation, and restraint anew. During his college days he disengaged himself, in every respect, from the bourgeois-Victorian norms with which he grew up. But he could not, in the long run, cope with this liberty, and at the end of the 1920's and in the 1930's he returned, on a number of points, to something which was similar to the original bonds. The link between his artistic and his ideological development is, then, that expressionism became the literary manifestation of emancipation. The expressionist period was, however, considerably shorter and more clearly delimited than the emancipated period. Thus the possibility of having the preconceived assumption affirmed has been proved, namely that T.K.'s artistic development is a less complex process than the ideological development. — The reason for this is that T.K. the *artist* almost throughout his career was more serene, more controlled, more sure of himself than T.K. the *man*. — It is emphasized that a similar three-phased development can be found in Johs. Jørgensen. When, as regards the latter, the development progressed much more distinctly and rapidly than it did in T.K., this is due to the fact that the older writer had a considerably less complex disposition than the younger.

It is against this background that the general assumption, which is formulated most clearly in Ernst Frandsen's *Aargangen, der maatte snuble i Starten* (The Generation That Was Bound to Stumble in the Beginning) (1943), is refuted. The assumption is this: T.K. — like Jacob Paludan and other contemporaries — was largely a child of his age, and his problems were the problems of the times. He was an individualist of Brandesian stamp whose world view, as a result of World War I, collapsed, so that he was left with an individualistic freedom, which was now only a burden. In this state of affairs he found himself in lack of some kind of bond.

To the author of the present dissertation there is no doubt that this explanation, as far as T.K. is concerned, is principally wrong. T.K. is not first and foremost a child of the individualism which characterized naturalistic litera-

ture in the 1870's and the 1880's. But he was a child of his own environments, from whose bourgeois and late Victorian norms he could only temporarily, but probably never completely, disengage himself.









**En redegørelse for  
Tom Kristensens kunstneriske  
og idé-mæssige udvikling.  
Bogen er blevet til  
som afhandling  
for den filosofiske doktorgrad.**